


UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
OCTAVIA WILLIAMS BATES
BEQUEST



LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)

Publiées sous la direction de

MM. HENRY LEMONNIER ET ANDRÉ MICHEL

I

ORIGINES DE L'ART ROMAN ET GOTHIQUE

(Leçons éditées avec le concours du R. P. DE LA CROIX, S. J.)

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, rue Bonaparte, 82

1899



LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

POUR PARAITRE DANS LE COURANT DE L'ANNÉE 1899-1900

Tome II. — Origines de la Renaissance

Histoire de l'art au xiv[e] siècle. — Étude comparée de cet art en France, en Italie. — Intervention et rôle des artistes septentrionaux. — L'École de Bourgogne. — L'art au xv[e] siècle. — La pénétration italienne. — La formation de l'École de Touraine.

Tome III. — Origines de l'art moderne

Origines de l'art académique. — L'influence italienne. — L'art Jésuite. — Le Baroque et le Rococo. — Le monopole académique dans l'Art et dans l'Enseignement. — L'antiquité et le classicisme, de la Renaissance à Le Brun, à David, à Quatremère de Quincy. — Étude des résistances de l'art national français depuis le xvi[e] siècle. — Quelques sculpteurs des xvii[e] et xviii[e] siècles.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)



Publiées sous la direction de

MM. HENRY LEMONNIER ET ANDRÉ MICHEL

I

ORIGINES DE L'ART ROMAN ET GOTHIQUE

(Leçons éditées avec le concours du R. P. DE LA CROIX, S. J.)

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, rue Bonaparte, 82

1899

AVERTISSEMENT

Quelques semaines avant sa mort, comme je le pressais de mettre au point et de publier ses leçons de l'École du Louvre, Courajod me répondit : « Où voulez-vous que j'en prenne le temps ? C'est vous, avec Lemonnier, qui vous en chargerez après ma mort. » Témoin quotidien de sa dévorante activité, trompé, comme tous ses amis, par cette vitalité puissante qui débordait de toute sa personne, je le plaisantais sur ses idées funèbres. « Je vous parle très sérieusement, dit-il avec une sorte de solennité. Vous me permettrez même de prendre à ce sujet des dispositions testamentaires. »

La mort l'a foudroyé avant qu'il ait eu le loisir d'écrire ses dernières volontés. Il nous a semblé pourtant que nous avions le devoir de remplir le mandat que notre ami avait eu un moment la pensée de nous confier, et c'est pour accomplir son vœu, confirmé par sa famille, que nous publions ses manuscrits.

Si nombreuses et irréparables qu'en soient les lacunes, si évidentes en beaucoup d'endroits les traces de l'improvisation dans la forme, il nous a paru que ces pages conservaient sa ressemblance étonnamment vivante, qu'on l'y retrouvait tout entier avec l'allure impétueuse de sa pensée, et nous avons voulu le rendre à ses élèves et à ses auditeurs, tel qu'ils

l'ont connu et aimé, dans la spontanéité et la vivacité de sa parole et presque de son geste.

Le lecteur est donc averti qu'il ne doit pas plus chercher ici l'œuvre définitive de Courajod que l'intervention personnelle et critique de ses éditeurs. Ces leçons, telles que nous les publions, ne sont que des fragments. Il en avait écrit de sa main, — sinon définitivement rédigé — souvent la teneur entière, toujours des morceaux plus ou moins importants. Il est certain qu'il y eût apporté, s'il eût pu les publier lui-même, beaucoup de modifications, tantôt ajouté et tantôt retranché, supprimé les répétitions inévitables dans un cours oral[1], émondé quelques redondances de style, corrigé quelques expressions, plus intimement fondu dans la trame de ses leçons du matin la substance de ces entretiens supplémentaires de l'après-midi où il commentait, — avec quelle verve et quelles trouvailles de mots pittoresques, — les monuments et documents qui circulaient entre les mains de ses élèves.

Il ne nous appartenait pas d'essayer ce travail dont lui seul eût pu se charger. L'eût-il jamais entrepris? Il est permis d'en douter. Des recherches nouvelles l'entraînaient sans cesse. Le temps lui eût manqué sans doute pour revenir en arrière, rédiger et « refaire » à tête reposée ce qu'il avait ébauché dans les esquisses puissantes que nous avons recueillies et qu'il improvisait la plume à la main, le plus souvent la nuit, en pensant à ses auditeurs et comme s'il leur eût parlé. « Quand je recommence à écrire mes démonstrations, je suis moins persuasif », dit-il lui-même dans une de ses leçons.

Tous ceux qui ne s'attacheront pas mesquinement à ce qu'il y a fatalement d'incomplet ou d'excessif dans le premier jet d'une pensée aussi ardente que celle de Courajod pren-

1. On rencontrera même quelques fragments de leçons d'ouvertures, intégralement reproduits çà et là au cours des leçons de l'année. Comme ils faisaient corps avec les développements au milieu desquels ils étaient intercalés, nous n'avons pas cru devoir les supprimer.

dront à la lecture de ces pages inégales, mais si vivantes et souvent supérieures, un très vif intérêt. Ils y trouveront, à leur date, beaucoup d'idées qui, violemment discutées et encore controversées, n'ont pas laissé pourtant de se répandre et d'agir sur ceux-là mêmes qui les avaient combattues.

Il n'entre pas dans le plan de ce simple avertissement de caractériser la doctrine et l'enseignement de Louis Courajod. Cette étude, écrite par M. André Michel, trouvera sa place en tête d'un des prochains volumes de cette publication. Il suffit d'indiquer aujourd'hui dans quelles conditions ces *Leçons* ont été éditées.

Il a paru d'abord qu'il convenait de rétablir l'ordre historique des matières, et de réserver pour le second volume les études sur les origines de la Renaissance, qui remplirent en réalité les trois premières années du cours de l'école du Louvre [1]. L'unité de pensée et la composition générale, si ferme dans ses grandes lignes en dépit de quelques indécisions de détail, en seront ainsi plus nettement dégagées.

Comme plusieurs dossiers des leçons sur les origines de l'art roman et gothique portaient, écrite de la main de Courajod, cette mention : « Communiquer au Père de La Croix », nous les avons remis à leur destinataire, en le priant de vouloir bien se charger de dépouiller et de classer tous les manuscrits de cette partie du cours et d'en préparer la publication. Nous lui exprimons ici notre vive gratitude pour le concours qu'il nous a donné. Nous nous sommes, d'un commun accord, appliqués à ne rien changer au texte ; tout au plus avons-nous fait disparaître çà et là quelques exagérations de langage ou quelques répétitions. Mais tout ce qui est affirmation de fait ou de doctrine a été scrupuleusement respecté. Il en est de même pour les citations, références et notes bibliographiques que nous avons laissées telles que nous les

1. Le second volume comprendra : *Les Origines de la Renaissance*. — Le troisième : *L'École académique et les origines de l'art moderne*.

avons trouvées. Malheureusement, de nombreuses lacunes, surtout pour la dernière partie du cours, existaient dans les papiers de Courajod. Nous nous sommes bornés à les combler, par de simples résumés, d'après les notes de quelques-uns de ses élèves.

L'un d'entre eux, M. Brière, a bien voulu se charger de dresser la bibliographie des écrits de Courajod, qui paraîtra dans un des volumes subséquents, et M. L. Chérion a exécuté, à la demande du R. P. de La Croix, les dessins trop rares à notre gré qui illustrent quelques-unes de ces leçons.

André MICHEL,
Henry LEMONNIER.

AVANT-PROPOS

A l'époque où il préparait son cours sur les origines de l'art gothique, Courajod vint fréquemment à Poitiers. Il considérait cette ville comme le centre des études mérovingiennes, en raison de l'Hypogée, du baptistère Saint-Jean, du musée lapidaire que renferme cet édifice et des autres musées de la Société des Antiquaires de l'Ouest.

Pour faciliter sa besogne je lui ouvris mes cartons; il y récolta une ample moisson de documents barbares, pour la plupart inédits. C'est ainsi que se forma la vive amitié qui nous unissait.

A maintes reprises, Courajod promit de m'envoyer tout ce qu'il avait pu recueillir de matériaux sur la période franque. Il savait que je préparais une espèce de Corpus *des monuments mérovingiens, et il voulait m'aider dans mon travail comme je l'avais aidé modestement dans le sien.*

Il n'eut pas le temps de tenir sa promesse; mais il ne l'avait pas oubliée, puisqu'il avait eu la pensée délicate, hanté sans doute par de funèbres pressentiments, d'inscrire mon nom sur les dossiers qu'il me destinait. Aussi, lorsque MM. André Michel et Henry Lemonnier me demandèrent de collaborer au premier volume de la publication des leçons de Courajod, les remerciai-je profondément de vouloir bien m'associer à cette œuvre pieuse.

La tâche que nous avons entreprise était difficile. Les lecteurs diront si nous l'avons menée à bien. En tout cas ils nous rendront cette justice, que nous avons apporté toute notre conscience à servir la mémoire de Louis Courajod.

C. DE LA CROIX, S. J.

LES ORIGINES

DE L'ART GOTHIQUE

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE.

10 décembre 1890.

Messieurs,

Dans l'enseignement historique des siècles passés, rien n'était plus facile à expliquer que la genèse de notre art contemporain. On parlait longuement de l'antiquité classique, surtout de l'antiquité romaine, source unique, croyait-on, de toute culture, et, en tout cas, de la culture spéciale reçue immédiatement et en dernier lieu par l'Europe, à la fin des temps païens. Puis, de ce point de départ, on faisait purement et simplement sortir et découler l'art moderne comme le produit d'une opération de bouture ou de semis, sans tenir aucun compte des plantes antérieures sur lesquelles la greffe classique avait été entée, sans tenir compte non plus des greffes diverses et successives qui ont si profondément modifié le germe apporté par la conquête romaine, au monde occidental, dans les premières années de notre ère.

On attribuait ainsi à l'art moderne une filiation directe venue de Rome, une simplicité de composition absolue, une unité de substance et d'essence indivisible. Qu'en résulta-t-il ? On ne comprit rien à l'avènement du style gothique, qui fut jugé comme une ano-

malie surgie tout à coup, spontanément et accidentellement; ou bien, on suppose que ce style était le produit nécessaire de la décadence et le fruit de la décomposition. On crut sincèrement que son épanouissement inopiné était une simple interruption dans la suite régulière des évolutions normales du développement de l'art antique. On parla du long sommeil et du cauchemar du moyen âge, de ses tâtonnements dans les ténèbres, de ses bégaiements infantiles, de l'arrêt de la circulation du sang dans le cerveau de l'Europe. On en parle encore. On accusa le monde d'avoir eu une inconscience de cinq siècles, et, durant cette éclipse prolongée de la raison antique, pendant cette oblitération, disait-on, du *criterium* classique, la manifestation d'instincts particuliers qu'on appelait la folie gothique fut regardée comme une affection, comme un état morbide de l'esprit humain né sans causes appréciables, sans hérédité de famille, guérissable uniquement par le retour aux lois de l'esthétique méditerranéenne, c'est-à-dire aux lois de l'art tel que l'avaient pratiqué les vainqueurs de l'ancien monde.

On n'oubliait qu'une chose dans cette théorie, c'est que les vainqueurs de l'ancien monde sont devenus, à un certain moment, les vaincus du monde nouveau. Dans cette foi aveugle aux règles éternelles d'une esthétique unique, supposée primordiale, réputée nécessaire, on crut pouvoir négliger, comme insignifiants, les accidents qui, disait-on, ont troublé, seulement en apparence, le rayonnement et le fonctionnement des principes de l'art romain au début des temps modernes. Or, ces accidents, dont l'évaluation a été négligée, ne sont rien moins que l'apparition du christianisme et l'invasion des barbares.

On ne comprenait pas alors qu'une couche de populations encore inconnues était passée sur l'Europe, que la face du monde avait été renouvelée, que des déplacements ethnographiques considérables avaient modifié le tempérament de l'Occident et que la formation d'un art nouveau ou tout au moins renouvelé, conformément à certaines lois, et naturellement complexe, avait été la conséquence de ce changement d'état dans l'âme occidentale. On crut qu'il suffisait de qualifier les populations envahissantes de barbares, pour se dispenser d'apprécier l'importance du coefficient qu'elles étaient venues fournir à la composition de l'art des temps postérieurs. D'autre

part, comme les textes d'histoire n'avaient enregistré aucune métamorphose ni aucune modification de la pensée européenne, on pensa qu'il serait impossible de se livrer jamais à l'étude des évolutions de cette pensée. Nous raisonnâmes toujours comme si les Gallo-Romains avaient été des Romains d'origine et de race, comme si l'art gallo-romain avait pu maintenir son empire indéfiniment indiscuté sur un sol et sous un ciel si différents des milieux où s'était trouvé son berceau; comme si les populations innombrables venues de l'Est et du Nord n'avaient rien apporté avec elles de leurs mœurs, de leurs civilisations, quelque rudimentaires que ces civilisations parussent aux peuples envahis; enfin, comme si cette dose d'éléments envahisseurs n'avait pas été toujours en augmentant jusqu'à la fin du xe siècle.

Plus tard, quand des travaux sérieux commencèrent à être consacrés aux origines de notre art moderne, l'archéologie n'avait pas encore prodigué toutes les révélations dont nous bénéficions aujourd'hui. Les lits successifs, les alluvions de races multiples versées par l'Orient sur les terres occidentales n'apparaissaient pas encore bien nettement. Les cimetières gardaient encore jalousement leurs secrets.

De toutes ces considérations, il résulte qu'une seule des sources de l'art moderne a pu être étudiée à peu près complètement, c'est la source si abondante de l'art classique. Ne devons-nous pas chercher à rétablir l'équilibre au profit des autres sources? C'est ce que j'essaierai de faire cette année devant vous. Car c'est le seul moyen d'expliquer les origines de l'art gothique.

La première question que nous devions nous poser est celle-ci : Qu'est-ce que l'art roman, c'est-à-dire qu'est-ce que la première manifestation personnelle, originale et complète de ce style occidental d'où sont sortis l'art gothique et par suite l'art moderne ? On ne peut répondre à cette question que par une sévère et rigoureuse analyse comme celle que vous avez l'habitude, depuis quatre ans, de faire ici subir aux objets d'art. Cette analyse, je l'ai poursuivie par de longues expérimentations. Je la résumerai sommairement devant vous en la faisant porter sur quelques types choisis qui serviront de spécimens. Mais, je suis obligé d'en ajourner la démonstration par figures, pour ne pas débuter, dans mon récit, par la communication

des preuves et des pièces justificatives, et pour pouvoir vous exposer tout d'abord, dans cette séance, le programme de l'enseignement de l'année. Je me bornerai donc à présent à vous livrer les résultats principaux de l'analyse préliminaire, en vous priant d'accepter provisoirement les conclusions de mon enquête. Voici ce que j'ai trouvé dans le creuset :

Le style roman, avec d'innombrables modalités de temps, de lieux et de proportions, se compose d'éléments empruntés aux arts suivants : l'art gaulois ou celtique, l'art gallo-romain, l'art latin, l'art byzantin, l'art barbare et l'art arabe.

I

Nous savons pertinemment aujourd'hui que nous ne descendons pas exclusivement des Gaulois romanisés. Le premier de nos devoirs en même temps que le premier de nos droits est donc de nous demander ce qui, dans l'art moderne européen, a pu survivre de notre tempérament national originel. Nous tâcherons d'isoler et de définir quelques-uns des caractères de ce tempérament.

M. Alex. Bertrand nous apprend que la Gaule, à l'origine, a été peuplée par des races très distinctes, et que les types les plus divers coexistaient dans la population, sur notre sol, dès les temps les plus reculés. Sur l'ensemble cependant un type général se détache avec une certaine netteté au milieu des autres, celui des *Galls* ou *Gaulois*. C'est le groupe à la fois le plus compact, le plus homogène, le plus célèbre de l'ancienne Celtique. C'est celui dont le nom a fini par prédominer des Apennins à la mer du Nord. C'est celui que, sous le bénéfice des observations exprimées par M. Bertrand dans son *Archéologie celtique et gauloise*[1], nous considérons comme l'auteur ou comme l'un des principaux auteurs, ou comme l'héritier immédiat de la civilisation dont la Gaule fut le théâtre au début des temps historiques[2].

1. P. 376.
2. Cf., au point de vue des renseignements fournis par la langue, Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*, Introduction, p. 8.

« Au lieu d'une race unique », dit M. Alexandre Bertrand, « les Galls ou Celtes, plus ou moins mélangés de Ligures et d'Ibères, nous apportant d'Orient, quinze ou seize cents ans avant notre ère, une organisation sociale toute faite, de source aryenne ou iranienne, nous nous trouvons en présence de deux ou trois couches, au moins, de populations primitives antérieures aux immigrations des Aryas en Occident. Au nombre de ces premiers occupants du sol se rencontre la race puissante qui a élevé les dolmens et dont les descendants forment encore très probablement la majorité des populations rurales du centre et de l'ouest de la France. On croit généralement et l'on enseigne encore que les germes de la grande civilisation nous ont été apportés par la colonie phocéenne de Marseille. L'archéologie démontre que la Gaule n'a rien dû aux colonies grecques de la Méditerranée en dehors de la monnaie et de l'alphabet. Le progrès nous est venu par la voie du Danube, à la suite d'immigrants et de conquérants de race celtique, Celtes et Gaulois. Le foyer de lumière a été, pour nous, non la Grèce ou l'Italie, mais le fond de la mer Noire et, dans le lointain, la Perse et l'Assyrie. »

Viollet-le-Duc a également affirmé que certains éléments, que certains principes d'art qu'on aperçoit aux hautes époques dans la Russie méridionale ont coexisté ou survécu dans l'art celtique. Retenez bien cette constatation du point de départ de la civilisation celtique. Ce serait l'Asie ou l'Orient de l'Europe [1]. Rappelez-vous aussi que la transmission s'est faite alors directement de l'Est à l'Ouest, par le Nord, sans l'intermédiaire du bassin méditerranéen.

Y a-t-il eu un art gaulois? Peut-on parvenir à définir quelques-uns de ses caractères? Je répondrai affirmativement. Les monuments de l'art gaulois sont rares. Il n'existe pas, comme Jules Quicherat l'enseignait, de sculpture gauloise (*Mélanges*, t. I, p. 402), attendu que les Gaulois, tant que dura leur indépendance, ne sculptèrent point la pierre. Ils ne se mirent à ce genre de travail que lorsqu'ils eurent contracté les mœurs romaines et ils tendirent à en perdre l'habitude lorsqu'ils commencèrent à se convertir au chris-

1. Voyez aussi sur ce sujet : Schrader, *Sprachvergleichung und Urgeschichte*, p. 617 à 640; — *Questions aryennes*, par M. de Lapouge, dans la *Revue d'Anthropologie* de M. Topinard, XVIII[e] année, t. IV, 15 mars 1889.

tianisme et à se laisser pénétrer des premiers éléments barbares[1]. Cependant certains monuments de pierre, comme ceux de Gavrinnis, avaient reçu des populations indigènes de la Gaule, à une époque indéterminée, mais bien antérieure à toutes les pénétrations méridionales, une ornementation dessinée et gravée dont le sentiment, qui ne s'éteignit pas complètement ni aux temps gallo-romains, ni même aux temps mérovingiens, peut être parfaitement apprécié. En dehors même de ces timides manifestations d'un premier tempérament national, en dehors même de la monnaie gauloise, imitée de la monnaie grecque, il existe quelques monuments figurés, en pierre, très remarquables, qui sont nés, avant la conquête romaine, du contact momentané de la civilisation gauloise et de la civilisation grecque. Je vous parlerai des sculptures d'Entremont, conservées au musée d'Aix en Provence. Je vous montrerai aussi que dans toutes les provinces de la Gaule pendant la période de la domination de Rome, des relations directes se nouèrent entre notre pays et la Grèce[2] ou avec l'école grecque, et qu'il se rencontre, comme l'a fait voir M. Heuzey[3], des preuves d'un commerce indiscutable et assez actif, entre nos ancêtres et les Grecs.

C'est à l'aide de l'ornementation de certains ustensiles et de quelques objets d'orfèvrerie que nous essaierons de vous faire sentir quelle a été l'essence de l'art gaulois primitif. Elle n'était pas en somme extrêmement différente du caractère affecté par les arts importés plus tard en Gaule, après le passage des Romains, par les invasions barbares et pratiqués par d'innombrables tribus germaniques. C'était un composé de dessins géométriques, puis d'enroulements, de méandres compliqués, de spirales, qui ne sont pas sans analogie avec ce que nous savons de la décoration des meubles contenus dans les nécropoles mycéniennes et avec ce que l'on connaît d'une civilisation primordiale et universelle à laquelle l'Orient et le centre de l'Europe auraient été soumis[4]. L'image seule peut donner l'idée de l'esprit de l'art gaulois.

1. Dès l'apparition du christianisme, dit Ruprich-Robert (*Archit. norm.*, p. 221), l'art de la statuaire fut abandonné, et il en fut de même en Occident.

2. Gaston Paris, *La Littérature française au moyen âge*, Introduction, p. 8.

3. *Quelques observations sur la sculpture grecque en Gaule*. Mém. de la Société des Antiq. de France, t. XXXVII, 1877.

4. Sur la parenté des races celtiques et germaniques, voyez H. d'Arbois de

Quand, plus tard, l'art des légions romaines s'appesantit sur la Gaule, on peut réclamer encore une certaine part d'originalité relative pour la sculpture gauloise tombée sous le joug de l'uniformité et inspirée uniquement par les monuments de la civilisation méridionale. « La sculpture dans les Gaules, dit Viollet-le-Duc[1], au moment des grandes invasions, c'est-à-dire au IVe siècle, n'était plus un art, c'était un métier, s'abâtardissant chaque jour. Au point de vue de l'exécution seule, rien n'est plus plat, plus vulgaire, plus négligé. Mais, comme composition, comme invention, on trouve encore dans ces fragments une sorte de liberté, d'originalité qui n'existe plus dans les tristes monuments élevés en Italie, depuis Constantin jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident. L'esprit gaulois laisse percer quelque chose qui lui est particulier dans cette sculpture. » Je vous prouverai par des exemples combien est juste l'observation de Viollet-le-Duc. Vous pourrez ainsi avoir une idée de la dose très relative d'indépendance que l'art celtique conserva pendant son long esclavage romain. Je vous ferai, en outre, remarquer certains retours furtifs du tempérament national qui se trahirent, même pendant la période romaine, et que Jules Quicherat a si habilement surpris au vol, en quelque sorte, et fixés pour notre édification.

Vous verrez enfin que, quand disparaît le poids qui oppressait la Gaule, il se fait, pendant la période mérovingienne, dans la décoration et dans la sculpture d'ornement, comme une explosion du sentiment personnel celtique. On sent que les instincts primitifs de la race, refoulés par l'art officiel, par l'art urbain et aristocratique de l'époque gallo-romaine, n'ont pas été complètement anéantis dans les masses profondes du peuple. Quelques monuments chrétiens et mérovingiens trahissent une véritable barbarie, si on compare l'état de civilisation qu'ils représentent, à la culture de Rome, encore bien supérieure, même dans sa décadence, à tous ces essais. Mais cette barbarie, dont ces essais sont les témoignages, n'est pas une

Jubainville, *Les Celtes et les langues celtiques*, leçon d'ouverture du cours de langue et littérature celtiques fait au Collège de France, 1882, in-8°, et *Celtes et Germains*, étude grammaticale (Extrait des comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions, 1886, p. 316-325); Gaston Paris, *Littérature française du moyen âge*, p. 8; Ernest Lavisse, *Études sur l'histoire d'Allemagne* (*Revue des Deux-Mondes*, juillet, 1885, p. 390 et suivantes).

1. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. VIII.

barbarie quelconque. C'est toujours celle que les Romains avaient rencontrée en Gaule au moment de leur arrivée, qu'ils avaient contenue et qui reparaissait au moment de leur retraite. Elle a laissé son empreinte sur de nombreux monuments de l'époque mérovingienne et même carolingienne; et c'est ainsi que les principes primordiaux de l'art gaulois, mélangés aux principes de l'art germanique, et après s'être amalgamés avec eux, ont pu fournir une contribution appréciable au total général des éléments qui ont constitué le style roman en préparant la substance de l'art gothique.

II

Pour apprécier, dans le caractère général de notre art national, la part de Rome et de la Gaule romanisée, j'emprunterai d'abord l'opinion du plus enthousiaste admirateur du génie latin. Les droits de Rome auront donc été défendus devant vous par le plus habile des avocats, et nul ne pourra prétendre qu'ils aient été sacrifiés.

L'abbé Cochet, après avoir parlé avec dédain de l'art gaulois antérieur à la conquête, s'exprime ainsi dans sa *Normandie souterraine* (p. 54) : « Puis, tout à coup, ce peuple change ; en quelques années, dans l'espace d'un siècle, la face du pays se renouvelle totalement. Un vrai miracle s'opère ; ces pierres brutes se changent en hommes civilisés ; une région inculte et forestière devient le jardin d'une riche colonie agricole. Ce monde de granit s'amollit au contact des arts, et une haute civilisation brille là où avait régné une sauvagerie séculaire. La conquête romaine apparut dans la Gaule comme un immense bienfait. Elle fit faire à ces hommes arriérés un pas de géant dans la voie du progrès ; elle avança de dix siècles la marche de l'humanité. Elle dut produire sur les rudes et agrestes populations de la Gaule l'effet que produisit l'Espagne sur les Indiens du Nouveau-Monde. Les Romains enlevèrent à ces peuples généreux et sauvages leur fougueuse et indomptable liberté, mais, en échange, ils leur donnèrent les arts, le commerce et l'industrie. Ce fut avec des chaînes d'or que Rome attacha le Gaulois à son char de triomphe. L'humeur chagrine de Tacite a pu flétrir les bienfaits de la conquête, mais, nous qui ne trouvons plus que les cendres refroi-

dies des vainqueurs et des vaincus, nous ne savons prononcer sur leur tombe entr'ouverte que l'arrêt de la justice ou l'hymne de la reconnaissance. Les Romains apportèrent tout avec eux dans la Gaule : architectes, sculpteurs, peintres mosaïstes, graveurs, potiers, verriers et écrivains. Des légions ouvrières suivaient les légions armées. »

La transformation de la Gaule fut consommée de l'an 50 avant notre ère à l'an 70 de Jésus-Christ. La nationalité gauloise fut détruite, la religion druidique abolie. Il n'y eut plus de Gaulois, mais des Gallo-Romains. « La Gaule entra alors », suivant les expressions de Jules Quicherat, « dans une période de paix et de « félicité qui ne s'est pas renouvelée depuis, même pour la France « moderne. » La Gaule rivalisa de splendeur avec l'Italie.

Je ferai défiler devant vos yeux, à l'aide de la photographie, un grand nombre de témoignages de cette splendeur. Vous en examinerez les monuments de sculpture et vous reconnaîtrez que Viollet-le-Duc a eu raison de se montrer sévère pour eux. « Laissons de côté, dit Viollet-le-Duc, l'intérêt archéologique qui s'attache à ces débris; considérés comme œuvres d'art, ils ne causent qu'un ennui et un dégoût profonds[1] ».

Tout ce qu'a dit Viollet-le-Duc à ce propos est très vrai et très juste. Il ne faudrait pas cependant exagérer ni aller plus loin. Je vous ai rappelé déjà que la sculpture gallo-romaine posséda une certaine originalité relative et que, malgré les défauts justement signalés, malgré les erreurs d'une civilisation factice, aucun art n'eut peut-être sur le sol de la Gaule un épanouissement aussi complet que l'art romain ; aucun ne légua à la postérité de plus nombreux témoignages de son existence, aucun n'aurait pu prétendre à devenir la source principale de tout art postérieur; aucun n'était plus désigné que lui pour être et demeurer le fondateur d'un art occidental définitif, s'il avait pu s'entendre avec les nouveaux maîtres du territoire comme il s'était entendu avec les propriétaires précédents.

Mais un phénomène étrange apparut alors. Une sorte de solution de continuité se produisit dans la tradition latine. Quelqu'abondante qu'ait été la semence laissée par le génie gallo-romain sur la terre

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, t. VIII, p. 103.

labourée par les Barbares, on peut remarquer, qu'après l'orage ce n'est pas, parmi les plantes surgissantes, la semence romaine qui germa le plus facilement. Le monde occidental, qui s'était endormi païen et romain, se réveilla chrétien et barbare. Cette métempsycose était la conséquence naturelle des fautes et des vices de la société antique constituée par les Romains.

L'art romain ne s'était acclimaté dans aucun des pays où il avait été apporté par les armes. Il était resté partout le produit d'une importation violente, d'une intrusion militaire. En particulier, il n'avait pas jeté de racines dans le sol gaulois. Il ne s'était pas mêlé par des alliances fécondes et de productifs croisements aux essences gauloises ni aux éléments de la civilisation celtique. Il était resté brutalement impénétrable, froidement inexorable, maintenant, comme la loi romaine, son impassible pureté doctrinale au milieu des mœurs différentes et mobiles des peuples dominés par lui, sans vouloir tenir compte d'aucune transformation sociale. Incapable de cette souplesse, dont l'art grec pénétré par l'art oriental se montrera susceptible pour répondre, dans les conditions les plus diverses et sous les climats les plus différents, à tous les nouveaux besoins de l'humanité devenue chrétienne, l'art romain, même à l'époque païenne, n'avait pas su se plier aux habitudes des peuples septentrionaux, ni pénétrer profondément leurs masses. C'était un art administratif et officiel, tout conventionnel qui, des bords de la Méditerranée aux derniers rivages de la Calédonie, répétait, reproduisait partout, comme un mot d'ordre, le même type uniforme, le même modèle réglementaire avec l'exactitude d'une machine et la puissante force d'impulsion d'une bureaucratie militaire. C'était un art de fonctionnaires destiné uniquement à un milieu social très restreint, compris par les seuls adeptes de la franc-maçonnerie municipale et gouvernementale si savamment organisée par les Romains avec la complicité de l'aristocratie gauloise; c'était un art superficiel que je ne saurais mieux définir qu'en empruntant à M. Gaston Paris ce qu'il a dit de l'épanouissement littéraire des Gaules, si éblouissant pendant les cinq premiers siècles de notre ère : « Toute cette littérature d'écoles, d'académies et de salons, ne pénétrait pas dans le peuple et ne devait servir en rien à l'avenir » [1]. Ce jugement s'ap-

1. G. Paris, *Manuel d'ancien français*, *La littérature française au moyen âge*, Introduction, p. x.

plique absolument à l'art de la même époque, et plus d'un passage de la belle introduction du *Manuel d'ancien français* éclaire par des reflets l'histoire des origines de l'art septentrional.

Il est certain qu'au moment de la chute de l'empire romain, de tous les éléments destinés à former l'art de l'avenir, le style gallo-romain était incontestablement le plus considérable et paraissait naturellement devoir être l'agent le plus actif de la prochaine combinaison à intervenir. Il n'en fut rien cependant. Un réactif puissant changea tout à coup la nature du milieu où l'art gallo-romain avait vécu. Ce réactif fut, à mes yeux, l'introduction de l'élément barbare, qui s'unit avec l'élément celtique, avec l'élément gaulois, et, par-dessus la tête de l'école latine, tendit la main à l'école néo-grecque.

Cependant, si l'esthétique et l'essence de la sculpture gallo-romaine sommeillèrent en quelque sorte pendant le haut moyen âge et n'eurent pas une importance proportionnelle au nombre et à la qualité des modèles qu'elles avaient laissés, elles ne disparurent jamais entièrement. Dès les premiers temps romans, sous l'influence néo-latine des cloîtres, elles retrouvèrent partiellement, pendant la Renaissance monastique, une certaine vigueur et se ranimèrent concurremment avec plusieurs autres principes tout différents. Dans certaines provinces, comme la Bourgogne et l'Auvergne, l'inspiration fut directement et quelquefois uniquement demandée aux éléments gallo-romains.

Il ne faudra non plus *jamais* oublier que, seule, la vraie école gréco-romaine et gallo-romaine avait été sincèrement et absolument dévouée à la statuaire, et que c'est vraisemblablement à son influence et à son patronage que nous devons d'avoir échappé en France à la fureur iconoclaste de l'empire grec et à quelques-unes des conséquences de cette folie. Mais vous constaterez qu'à toutes les époques, depuis l'entrée en scène des peuples nouveaux, ces éléments eurent une action beaucoup plus négative que positive, beaucoup plus coërcitive que rénovatrice ; qu'ils professèrent uniquement la discipline et n'ont jamais apporté l'émancipation, ni encouragé la liberté, ni servi le progrès, ni préparé l'avenir.

III

On a appliqué l'épithète de latine à la forme que revêtit l'art romain et gallo-romain dans la première société chrétienne de l'Occident. C'était la pensée païenne simplement baptisée, restée d'essence romaine, relativement rajeunie par une interprétation timide et modeste, retrempée dans un sentiment originairement populaire et démocratique. Le type de cet art se trouve réalisé à Rome, dans une partie de la décoration des catacombes et dans celle des premières basiliques, ainsi que dans l'ornementation des plus anciens sarcophages chrétiens. Né vieillot et caduc, il se développa cependant assez rapidement en Italie et conserva quelque temps une personnalité relativement distincte, en concurrence avec un rival puissant, avec l'art gréco-oriental, qui devait bientôt s'allier à lui et tendre à le supplanter, même sur la terre italienne. Ce style dit latin régna sur tout le bassin de la Méditerranée, en Afrique, dans les Gaules. Il a laissé chez nous, surtout en sculpture, d'assez nombreux monuments pour que nous puissions l'étudier complètement. C'est à lui et à son inspiration immédiate et directe qu'appartiennent les innombrables sarcophages chrétiens originaires du sud-est de la France, tellement semblables à ceux de Rome, qu'on distingue difficilement, à Arles, ceux qui seraient le produit direct du travail romain de ceux qui proviendraient des ateliers gaulois.

C'est du même art latin plus ou moins pur que relèvent quelques autels de marbre, seuls vestiges échappés à la disparition des édifices où ils avaient été dressés. C'est à lui que se rattachent quelques chapiteaux en marbre ayant survécu aux basiliques chrétiennes des ve, vi^e^ et viie siècles, ainsi que quelques tombeaux mérovingiens. Il a inspiré également des œuvres d'orfèvrerie.

Héritier direct et immédiat des principes de l'art gallo-romain, cet art dit latin a donc reçu chez nous un développement assez considérable qui nous permettra de lui donner, dans nos démonstrations graphiques, une part proportionnelle à son importance historique. Nous pourrions d'ailleurs, au besoin, comme on l'a essayé tant de fois, éclairer la période latine de l'art des Gaules à l'aide des beaux

travaux consacrés par les érudits et par les artistes à la même période en Italie. Nous ne le ferons pas, toutefois, sans précautions et nous nous garderons de prolonger trop tard par la pensée la durée des influences purement latines sur le sol de la France, de même que nous éviterons de les y faire débuter trop tôt.

La sculpture, chez nous, dès les temps mérovingiens, surtout la sculpture d'ornements, la seule qui fût couramment pratiquée, témoigne déjà, par son travail, d'un sentiment particulier, même quand elle imite le modèle gallo-romain. Ce sentiment est peut-être produit moins par une déformation inconsciente et maladroite du type gallo-romain que par une transformation volontaire et une vague orientation dans un certain sens, dans le sens de l'art gréco-oriental, dans le sens de cet art qui va devenir le style et le caractère byzantin de Ravenne. La feuille du chapiteau, par exemple, ne se détache plus de la corbeille de celui-ci; elle le tapisse presque entièrement et se profile, maigrement et souvent sèchement, suivant un contour plein de raideur. A la place d'une exécution flasque, lourde et molle, on voit apparaître le style serré, plat, en façon de gravure, de l'ornement byzantin. Cette tendance est universelle et manifeste en Gaule comme ailleurs.

Vous verrez, notamment, comment toute une école de sculpture très considérable, celle à laquelle nous devons la vaste famille des sarcophages chrétiens du sud-ouest, émane presque uniquement, ou tout au moins principalement, par l'inspiration, et j'oserai presque dire par l'exécution, de l'influence néo-grecque. Dans le double mouvement qui portait à la fois l'Orient et l'Occident vers la même esthétique, je pense qu'il y eut plus qu'une simple simultanéité fortuite de sentiments. Ce fait se produit en même temps que les vagues instincts de l'ornementation gauloise originelle se réveillent en apparaissant sur les sarcophages de Poitiers, et que, de toutes parts, les éléments de l'art barbare, c'est-à-dire des peuplades germaines, commencent à se faire jour et à étaler partout leurs naïves, exubérantes et fantaisistes conceptions. La sculpture, d'ailleurs, ne serait pas le seul témoin, ni même le témoin principal, à invoquer en faveur de cette opinion. Dans l'architecture latine, italo-chrétienne, dont ces ornements sculptés ont dû faire partie, le procédé de construction, l'appareil reste latin, exclusivement latin. Mais il me

semble que, dans une certaine mesure, pour quelques édifices de l'époque examinée, l'aspect général des élévations découle d'une pensée issue d'une source différente. On avait déjà vu quelque chose de cela à Byzance et en Orient; on va le voir bientôt à Ravenne.

Pourquoi, après tout, ne rencontrons-nous pas chez nous des spécimens bien nets de la basilique complètement latine ? Pourquoi sommes-nous obligés d'imaginer un type qui a existé, je veux le croire, mais qui ne s'est peut-être pas produit dans des conditions d'identité absolue avec les monuments italiens qui nous servent à le forger? Pourquoi les seuls monuments bien authentiquement mérovingiens semblent-ils, par certains côtés, sensiblement étrangers à la forme basilicale purement romaine et paraissent-ils inspirés d'une pensée parallèle, mais différente, par exemple, de la forme orientale gréco-syrienne ou de la forme byzantine qui s'en rapproche, comme, à Ravenne, le tombeau de Galla Placidia.

D'où donc procèdent, comme forme générale, le temple Saint-Jean de Poitiers, l'hypogée de la même ville, découvert par le Père de la Croix, la crypte de Saint-Laurent de Grenoble? Est-ce du plan latin des basiliques de Rome? Pourquoi Jules Quicherat, dans sa *Restitution de l'église de Saint-Martin de Tours*, établit-il que, dès le ve siècle, la silhouette profilée sur notre ciel par les monuments inspirés de l'art latin s'est déjà notablement altérée[1]? Pourquoi la ligne horizontale unique et dominante est-elle déjà abandonnée? Pourquoi la ligne verticale, qui sera plus tard si familière à notre architecture française, commence-t-elle à s'indiquer, à s'affirmer et à réclamer sa place au soleil et surtout à la pluie?

Pourquoi aperçoit-on cet étagement, cette *arx*, cette *machina* dont les textes nous avaient conservé le souvenir et dont Quicherat nous a rendu le sens graphique et l'image? Ce n'est certainement pas l'art gallo-romain, l'art exclusivement latin, sans alliage étranger, qui a inspiré le procédé de la tour-lanterne dont fut surmonté le carré du transept de nos églises, au moins depuis la construc-

1. *Restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours, d'après Grégoire de Tours, et les autres textes anciens. Revue archéologique*, 1869, et *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. II, 1886, p. 45.

tion de la basilique de Saint-Perpétue [1]. Écoutez le maître : « Beaucoup d'églises de la Gaule présentèrent à leur transept *depuis la fin du Ve siècle* une disposition qu'on ne retrouve pas dans les basiliques d'Italie, mais qui paraît avoir été celle de certaines basiliques à Constantinople et dans d'autres grandes villes de l'Orient. Saint-Jean d'Éphèse et les Saints-Apôtres de Constantinople, l'église de Bethléem, en étaient des exemples [2] ».

Je n'oublierai pas non plus les arguments que M. Albert Lenoir nous fournit dans son beau livre de l'*Architecture monastique*, sur quelques ressemblances entre nos monuments orientaux et les conceptions de l'Orient byzantin. J'aurai bien garde surtout d'omettre les conclusions si formelles présentées par M. le Marquis de Vogüé sur l'évidence du contact plus ou moins immédiat, dans les six premiers siècles de notre ère, entre la Syrie et notre Gaule, au sujet de la forme des édifices et de leur décoration sculptée.

Les conséquences de la découverte de Jules Quicherat, qui toutes n'ont pas encore été prévues, seront considérables, et je désire faire profiter l'histoire de la sculpture du bénéfice d'un raisonnement par analogie. Comprenons-nous bien, cependant. Je ne veux pas méconnaître les indiscutables liens de parenté qui existent entre nos premiers édifices religieux et la conception purement latine de la basilique. Je ne nie pas non plus que les matériaux latins tout travaillés n'aient passé fréquemment du temple païen à l'église chrétienne. J'irai même plus loin. Je suis prêt à proclamer la pénétration réciproque et contemporaine de l'art gréco-oriental lui-même par l'art latin, et la vulgarisation à peu près universelle, à un moment donné, même en Orient, surtout en Afrique, de la basilique dite latine. En un mot, je reconnais que l'embryon d'où est sortie l'église romane avant de devenir elle-même l'église gothique, a certainement participé du plan basilical, mais j'estime que ce fut par un effet peut-être aussi réflexe que direct. Cette communication, pour être mora-

1. Même sans tenir compte de la découverte de Jules Quicherat, Ruprich-Robert avait, lui aussi, déjà entrevu cette vérité quand il a dit, dans la 12e livraison de son *Architecture en Normandie* : « Quelle a été l'origine des tours centrales? *Elle ne peut être latine*, car les murs des basiliques, beaucoup trop faibles pour recevoir une construction quelconque au-dessus de la croisée, n'en avaient pas. »

2. Jules Quicherat, *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, t. II, p. 408.

lement indiscutable, même chez nous, et absolument vraisemblable d'après les descriptions littéraires d'Ausone, de Sidoine Apollinaire et de Grégoire de Tours, n'est pas, comme on l'a supposé, ce qui est le plus facile à démontrer, à l'aide de monuments sortis les uns des autres, par une progression continue et naturelle. Nous ne pouvons pas dire à quelle époque précise cette affirmation complète et exclusive de la pensée latine s'est manifestée avec le plus d'évidence. Est-ce au début de la conversion de la Gaule ? Ce que M. Edmond Le Blant[1] nous apprend de l'existence de certaines hypogées du IIIe et du IVe siècle, ce qu'il nous révèle des premières influences liturgiques grecques[2], ce que nous savons des innovations inaugurées déjà par la construction de l'évêque Perpétue sur le tombeau de saint Martin, tout cela n'est pas de nature à nous faire répondre affirmativement. Est-ce à la fin de cette période ? Alors pourquoi plusieurs monuments immédiatement subséquents et authentiquement carolingiens qui nous sont parvenus et qui n'ont pas cessé d'être en relations de cause et de conséquence avec les monuments romans, sont-ils, eux, presque uniquement en rapports, non pas avec l'art latin, mais avec l'art grec pénétré par l'art oriental, c'est-à-dire avec l'art byzantin?

« Constantin, dit Jules Quicherat[3], avait fait construire en l'honneur de la Vierge, à Antioche, une église à huit pans, appelée le *Temple d'or*, qui paraît avoir été le prototype des églises polygones de l'Occident. Le plus ancien monument de ce genre, parmi ceux qui nous intéressent, est la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, bâtie,

1. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, p. 270 et suivantes. Le mot de *martyrium* qui, dans les écrits des saints Pères, désigne les premiers édifices du culte chrétien, n'existe plus dans la langue à l'aide de laquelle Fortunat et Grégoire de Tours décrivent les constructions nouvelles des basiliques à éléments latins.

2. Edm. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. II, p. 164, note. « La mention de double espoir dont nos marbres de la Viennoise portent l'empreinte se retrouve dans les antiques prières de l'église grecque que nous donne saint Irénée... Je ne puis me défendre de remarquer cette analogie d'expression qui semble concourir à montrer, dans une part importante de nos formules épigraphiques, l'influence de l'évêque grec qui nous apporta l'Évangile. Rien ne prouve mieux l'antique possession des liturgies orientales dans la Viennoise. »

3. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. II, p. 493. Cf. également Albert Lenoir, *Architecture monastique*, t. II, p. 26, 27, 28.

par ordre de Charlemagne, dans les dernières années du VIII[e] siècle..... *L'architecture romane s'annonce dans cet édifice* par l'emploi systématisé d'arcs doubleaux dans les voûtes. Mais, par l'absence de contreforts, par le rapport des cintres à leurs piédroits, par le remplage introduit dans les baies du premier étage sur l'octogone, *il procède de l'architecture byzantine.* »

Je tâcherai de vous expliquer tout cela. Voici mes conclusions : Pour l'architecture comme pour la sculpture, la source latine, dès les derniers temps mérovingiens ou dès les premiers temps carolingiens, n'était, dans le domaine des Gaules que j'ai à étudier, ni unique, ni pure; elle n'était même pas le principal aliment des idées. Cette source latine, elle a existé. Je répète que je saurai lui faire la part à laquelle elle a droit. Mais je suis obligé de constater qu'elle n'a pas dominé exclusivement, même au début. Je m'aperçois que la Gaule, où tant de ferments différents s'élaborent obscurément avant de former la substance et la pâte de notre art national définitif, la Gaule s'éloigne de tout ce qui rappelle encore trop l'art païen. L'art romain, même purifié par le baptême, ne lui est pas entièrement sympathique. Des obstacles moraux ont dû s'opposer à la fusion complète et immédiate du christianisme et de l'art gallo-romain. En tout cas, je vous prouverai par des monuments que c'est vers l'Orient, ou vers les contrées qui en ont reçu la doctrine, que la Gaule porte le plus volontiers ses regards. C'est vers les bords hellénisés de l'Asie que de secrets instincts la guident. Vous constaterez qu'elle se pénètre d'éléments ethnographiques venus de Syrie. Vous verrez enfin qu'elle prend part d'assez bonne heure au mouvement qui doit faire aboutir le style byzantin, en former, à un moment, l'art régulateur de l'Europe et préparer en lui le principal facteur de la culture de l'avenir.

Vous reconnaîtrez avec moi que l'art gallo-romain, et même l'art latin à sources purement méridionales qui en résulta, n'eurent pas, à compter de l'époque mérovingienne, une part active dans le mouvement des idées. Ces deux arts restèrent, bien entendu, le conseil des architectes, des constructeurs et surtout des sculpteurs. Ils continuèrent en Gaule à être seuls les dépositaires de la théorie, les seuls représentants autorisés et officiels de la science. Le premier d'entr'eux fournit d'abord, comme nous l'avons vu, des matériaux

tout ouvrés : il continue ensuite d'imposer vaguement le profil de ses moulures, le système de ses proportions et de ses règles. Il reste le grammairien honoraire d'une orthographe qui était chaque jour violée de plus en plus. Mais, bien que les monastères récents aient dû tendre à recueillir et à conserver la tradition de la forme latine en même temps qu'ils ouvraient leurs portes aux restes littéraires de la culture antique, cependant ni l'art gallo-romain, ni l'art latin, ne me paraissent avoir exercé une action dirigeante.

A partir du IVe siècle, leur force d'expansion diminue, leur propagande, peut-on croire, est entravée. Ils existent; ils sont encore en honneur; ils ont leurs adeptes; mais, semble-t-il, ils ont plutôt à défendre leurs principes qu'à les répandre. Le souffle qui les a portés jusque là ne les soutient plus. Ils ne sont plus les visibles agents d'une puissance morale occulte. Serviteurs d'un régime déchu, ils n'ont pas l'air d'être entrés dans le nouveau mouvement social, d'en satisfaire les instincts, d'en épouser les sentiments et de marcher avec lui d'un même pas. Ils continuent à s'immobiliser et à regarder en arrière. Pendant ce temps, une force centrifuge, bien plus puissante que la force centripète qu'ils exercent, entraîne l'Europe dans une nouvelle voie. Avec Constantin, la capitale de l'empire abandonne le vieil Occident latin et se porte à la frontière orientale.

L'art grec, se détachant de sa branche purement européenne, et par des combinaisons avec l'art asiatique, est arrivé à produire un ensemble de conceptions capables de satisfaire les nations chrétiennes les plus diverses. Alors, devant l'incurable immobilité de l'art latin, devant son inaptitude complète à toute transformation, l'art gréco-oriental, bien différent à ce moment de ce qu'il deviendra plus tard, sous l'influence d'un hiératisme excessif, l'art gréco-oriental prend la tête du mouvement et concilie dans une juste mesure le respect du passé et les aspirations de l'avenir.

Ces conclusions étaient déjà celles de M. Bayet dans ses *Recherches pour serv. à l'hist. de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*[1]. M. Bayet est obligé de contester à l'art latin la pureté et la spontanéité de ses inspirations, même aux premières heures de sa nais-

1. Page 3.

sance. Voici dans quels termes il s'exprime : « On a exagéré l'importance de l'indépendance de ce qu'on appelle l'école latine[1]. Quand on cherche à démêler dans ce fonds commun la part de l'Orient, il semble le plus souvent que ce fut de lui que vint l'initiative. L'Orient crée les types et les symboles, l'Occident les accepte... C'est en Orient qu'on emploie d'abord le monogramme du Christ, la croix monogrammatique, la croix simple. C'est un Père d'Orient, pourtant peu favorable à l'art, qui le premier recommande aux fidèles les symboles du poisson, de l'ancre, de la colombe, etc.; et ces mêmes symboles, si nous les cherchons à Rome, nous les rencontrons d'abord sur des inscriptions grecques. Déjà on retrouve ici une loi de partage qu'on observe sans cesse dans l'histoire du christianisme. L'imagination orientale est plus brillante et plus riche ; l'Occident l'emporte par l'esprit d'ordre et de règle ; moins créateur, il se défend mieux contre les exagérations. »

Les considérations que l'examen des monuments m'a inspirées n'ont rien, vous le voyez, qui puisse scandaliser personne. Le même auteur, M. Bayet, ne pense pas autrement dans maint endroit de l'*Art byzantin*, p. 11. « Ce fut en Orient, dit très bien M. Bayet, que naquit l'art chrétien. *Pendant plusieurs siècles, en effet, le christianisme s'est propagé dans le monde sous des formes helléniques*; à Rome même, le grec était la langue officielle de l'Église, la langue des Évangiles, des liturgies et souvent des inscriptions funéraires... Tout semble indiquer que l'Orient a contribué pour une large part à la formation de l'art nouveau. »

M. Bayet a parfaitement raison. Du Ier au VIIe siècle, l'art romain, l'art gallo-romain, l'art latin lui-même, ne sont plus le véhicule unique et privilégié d'une pensée civilisatrice, le porte-drapeau d'une législation supérieure, l'agent secret et momentané des décrets de la Providence. Il a cessé d'être indispensable à la marche de la civilisation. A ce moment, suivant la grande expression de Bossuet.

1. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, p. 138. « En Italie, des savants de mérite se refusent aujourd'hui à admettre ce rôle artistique de la Grèce : ils exagèrent volontiers l'importance et l'indépendance de ce qu'on appelle l'école latine. Mais il est à craindre que l'amour-propre national n'ait quelquefois trop de part dans ces revendications.

« Rome a senti la main de Dieu ». Tout autre était, dans l'ordre des contributions ethnographiques au but final, la position de l'art néo-grec.

Sans souillure originelle et sans compromettante hérédité, il avait récemment vu le jour au milieu de la plus grande crise morale que le monde ait traversée. Il était contemporain de l'effort religieux qui venait d'aboutir et qui transformait l'humanité. La foi naissante du Christ l'emporta, naturellement, dans son essor.

On n'a pas fait assez attention à tout ce que, du ier au viie siècle, la Syrie et la Grèce orientale renfermaient d'éléments intellectuels et de principes destinés à la plus profonde propagande. En effet, ces petits pays, dans une fertilité subite, miraculeuse et inattendue, ont suffi à enfanter deux religions qui se partagent encore les croyances des hommes. Ils ont créé ou tout au moins préparé deux arts qui se sont longtemps, à eux seuls, disputé la terre. Reconnaissons dans la Grèce byzantine ou dans l'Asie hellénisée l'une des aïeules des deux plus grandes civilisations des temps modernes, le christianisme et l'islamisme. Saluons en elle la nourrice de l'art gothique et de l'art arabe.

IV

L'art byzantin : Viollet-le-Duc[1] a très bien compris quelle était l'essence de ce principe nouveau. Il est né du mélange de l'art grec et de l'art asiatique, pénétré, dans un choc en retour, par l'ancien art gréco-romain et par ses dégénérescences latines.. On peut expliquer qu'il devint, malgré tout, une conception susceptible de progrès, une doctrine universelle douée d'expansion cosmopolite, inventant une esthétique spéciale plus conforme aux instincts de la société transformée et, enfin, comme le christianisme, dont il est l'image et l'émanation, ouvrant ses bras à l'univers.

« Si son originalité fut réelle, dit M. Bayet, son influence fut immense, *dès l'origine*. Au déclin de la civilisation antique, il maintint le culte du beau près de s'éteindre. *Pendant toute la première*

1. *Dictionn. raisonné d'Arch.*, t. VIII, p. 192.

partie du moyen âge, il eut comme la direction générale de l'art chrétien dans tout le reste de l'Europe, et il n'est point de contrées où nous ne retrouvions ses traces[1]. »

« L'Art byzantin ne s'est pas contenté, dit encore M. Bayet, de combiner des éléments d'origine diverse, son rôle est plus important et il a su se montrer créateur. C'est à lui que revient le mérite d'avoir le premier donné aux conceptions chrétiennes une forme particulière[2]. »

M. de Vogüé conclut de même : « On peut maintenant, dit-il, suivant la spirituelle expression de M. Vitet, sans craindre de passer pour un mauvais Français, avouer que l'Orient grec a joué un rôle considérable dans le moyen âge primitif; qu'il a conservé, en face de la barbarie occidentale, le dépôt des traditions[3]. »

En Gaule, lorsque le pouvoir romain fut évanoui, la ruine morale de l'antiquité classique fut bien plus grande encore que la ruine matérielle. Si la langue avait pénétré le peuple du haut en bas de l'échelle, la culture gallo-romaine, nous l'avons vu, reposait uniquement sur une organisation sociale, essentiellement aristocratique, imposée par les Romains ou confirmée par eux lors de la conquête. Cette culture n'avait jamais eu de racines dans les masses populaires. « Les Romains, dit M. Gaston Paris, avaient une religion et une littérature officielles, l'une et l'autre assez étrangères au peuple, tant à celui du noyau primitif de leur empire qu'à celui qu'ils avaient déjà assimilé dans l'Italie et ailleurs[1]. » Tout devait donc disparaître.

La langue seule avait pu surnager, et la féodalité, c'est-à-dire l'ensemble des conceptions juridiques et sociales des envahisseurs germains eut dès lors, pour se développer, le champ libre et les coudées franches. En même temps, la place laissée vacante par la disparition de l'esthétique aristocratique et latine de Rome fut envahie par l'esthétique populaire et néo-grecque de l'Orient, c'est-à-dire par la

1. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, p. 136.

2. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, p. 133.

3. M[is] de Voguë, *Le temple de Jérusalem*, p. 88.

4. *La littérature française au moyen âge*, p. 9.

doctrine du seul art supérieur qui fût alors un principe vivant et actif dans le monde. Ce mouvement général rencontra-t-il chez nous plus tard des obstacles?

Ç'a été la tendance générale de voir en Charlemagne un précurseur de Louis XIV et de Napoléon, romanisant la France à outrance, lui infusant le sang italien à haute dose, fondant par anticipation l'École de Rome, le concours des grands prix, toutes sortes d'académies de peinture et de sculpture, et de manufactures nationales, employant tous les rouages de l'organisation sociale et politique à la déformation du génie français, utilisant les *Missi dominici*, comme de simples intendants et de simples préfets, à semer uniformément, sur les parties les plus dissemblables du territoire, les ouvrages d'une édilité officielle contrôlée par l'État; enfin, couvrant le sol de notre pays, depuis les Alpes et la Méditerranée jusqu'à l'Océan, d'un lot assorti de maisons carrées, de temples gallo-romains et de bâtisses à la fois administratives et académiques, conformes au vieil idéal romain du premier siècle de la conquête.

Expliquons-nous franchement sur ce qu'a été cette prétendue restauration de l'ensemble de la culture antique. Regardons ce qu'elle a effectivement apporté d'éléments particuliers à telle ou telle branche de la civilisation occidentale. Les goûts très nettement manifestés par les hommes qui dirigèrent le mouvement carolingien sont un trait de lumière dont l'histoire doit tirer parti pour expliquer la généalogie de nos diverses écoles nationales européennes.

Devenu empereur d'Occident, à l'aurore du IXe siècle, et résolu à consacrer la force des royaumes barbares à la glorification de ce nom romain dont il se parait, Charlemagne reprit et renoua vigoureusement dans les lettres la tradition latine. Il voulut restaurer, et il restaura certainement la culture littéraire latine, en même temps qu'il essayait de galvaniser les ressorts détendus de l'administration romaine. Le latin fut l'éducateur commun qu'il proposa officiellement et qu'il tenta d'imposer à tous les peuples d'idiomes disparates qui composaient son vaste empire. L'Académie palatine fut une académie latine. La langue latine, parlée presque exclusivement par l'Église universelle, depuis qu'elle tend à se déclarer à Rome catholique, apostolique et romaine, la langue latine devint naturellement le principal instrument d'unification et d'amélioration intellec-

tuelle que le grand empereur, défenseur de l'Église et ami des pontifes romains, tenta de vulgariser même dans ceux de ses États qui n'en possédaient pas le maniement.

Il est facile de comprendre aussi que cette question de la langue ait pu devenir, à certains moments de nos annales, non seulement une question religieuse, mais une question politique. Clovis et Charlemagne savent ce que leur valut de s'être proclamés catholiques, apostoliques et romains. C'est donc bien précisément la pratique de la littérature latine — et j'entends par là la pratique même de la littérature rétrospective née de la langue latine — que la dynastie carolingienne restaura officiellement à la cour et dans les cloîtres. Le bienfait est certain; il est immense, bien qu'il ait retardé, comme l'explique M. Gaston Paris, l'éclosion de la langue populaire, c'est-à-dire du français. Mais il n'a pas eu les conséquences qu'on lui prête ordinairement. C'est à tort qu'on serait tenté d'assimiler les arts à la langue et d'attribuer à Charlemagne et à ses successeurs un essai de réhabilitation de l'art romain, de l'art latin.

Dans une certaine mesure, nous devons très probablement à Charlemagne et à la renaissance littéraire latine qu'il provoqua, de parler encore et plus purement la langue que les légions de César nous avaient apprise et que, par tant de côtés, nous avons marquée de notre empreinte. Mais si, par malheur, Charlemagne avait décidé au point de vue des arts ce qu'il a prescrit au point de vue de la langue, il est presque certain que l'art du moyen âge, notre art si national dans sa longue et libre élaboration, n'aurait pas pu naître. En art aussi, nous aurions parlé tout de suite un dialecte presque exclusivement latin.

Tout autre a été le rôle de Charlemagne. Loin d'être un obstacle au développement normal et régulier des instincts collectifs des peuples renouvelés qui occupaient alors l'Occident, il faut reconnaître qu'en somme le noble empereur se fit le complaisant et durable auxiliaire de l'œuvre historique. Sous son règne et sous celui de ses premiers successeurs, l'art français put s'améliorer sans avoir à revenir en arrière, sans être obligé de demander une vie factice et mensongère aux sources tarissantes de l'art antique gallo-romain. Le péril exista, mais il fut évité.

Autour du maître, le monde latin dressait ses ruines toutes

récentes et encore habitables. Il accumulait ses séductions et offrait au monde barbare, avec le produit capitalisé du travail de plusieurs siècles, l'hospitalité flatteuse de nombreux monuments longtemps fameux. Étranger à tout grand art monumental comme l'était le fils de Pépin, ou du moins initié seulement à un art aussi incomplet et aussi insuffisant dans le domaine architectonique, un Austrasien aurait pu être tenté de s'installer dans la maison déjà construite et d'adopter, en quelque sorte, le vêtement tout préparé que l'antiquité gallo-romaine et latine lui présentait. Il n'en fut rien. Abri et vêtement n'étaient pas à la taille de la race nouvelle que l'empereur personnifiait.

La renaissance des arts fondée par Charlemagne n'eut pas lieu au bénéfice de l'art latin, mais au profit de *l'art grec.* Là encore la pédagogie classique a joué sur les mots et nous a donné le change. Sans doute c'était bien le culte de l'art antique que l'empereur barbare voulait restaurer, mais ce n'était pas le culte de l'ancien art gréco-romain de la République, ni celui de la Rome impériale, de la Rome italienne, de la Rome qui avait vaincu et repoussé les barbares, et s'était fait élever par eux des autels et offrir de l'encens. Cette Rome-là, malgré la survivance de ses ruines, elle n'existait plus moralement au moyen âge.

Le premier moyen âge, essentiellement barbare et germanisé en Occident à partir du VIe siècle, ne cessa jusqu'au XIe siècle de renier en son for intérieur la Rome païenne[1]. « Une puissance miraculeuse funeste fut attribuée aux statues des anciennes divinités et aux ruines de leurs temples. » C'est M. Lavisse qui s'exprime ainsi. Les ruines romaines de l'empire d'Occident, même sous Charlemagne, étaient d'une façon générale considérées comme le produit d'un art impur, qu'on traitait de païen et que l'on confondait, dans une même répulsion, avec les ouvrages des Sarrasins[2]. Il y eut contre elles, dans les masses populaires, au début et même pendant la durée de

1. Sur le sentiment d'horreur inspiré dès le VIIe siècle par le paganisme, voyez Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*, p. 14, et Ernest Lavisse, *Études sur l'Histoire d'Allemagne* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1886, p. 373 et suiv.).

2. Le souvenir de cette pensée se trouve conservé et consigné dans les Chansons de Geste, et notamment dans la *Chanson de Roland.* (N. de l'A.)

la dynastie carolingienne, une répugnance instinctive, plus vive encore que celle de l'époque mérovingienne; car, dans l'intervalle des deux époques, la proportion des éléments barbares de la société occidentale avait toujours été en grandissant.

Cette répugnance venait très probablement des antipathies de races, des différences de civilisations et des contradictions de doctrines religieuses qui, chez des peuples primitifs, s'exaltaient jusqu'au fanatisme. Par la force des choses, il y eut donc, dans toute l'Europe et même en Italie, un écroulement complet de toutes les traditions étroitement latines. Les seuls Romains du IXe siècle qui comptassent, c'étaient les Grecs de Byzance et de Ravenne. Les artistes que, d'après le moine de Saint-Gall, Charlemagne fit venir des pays transmarins, c'étaient des byzantins ou des adeptes du style gréco-oriental. Les empereurs carolingiens étaient en rapports d'amitié avec les empereurs de Byzance, et, pour rivaliser de luxe avec eux, se paraient de tissus orientaux, c'est-à-dire d'étoffes provenant du seul point du globe où l'art et l'industrie de la culture antique brillassent encore. Ne soyons pas dupes plus longtemps de quelques termes mal définis. Bien qu'on appelât encore cela l'art des Romains, c'est en somme l'art byzantin le plus pur que Charlemagne et ses successeurs s'appliquèrent, par leurs Capitulaires, à acclimater en Gaule. Ils dédaignèrent de demander aucun conseil, aucun secours moral, aux innombrables et aux plus admirables ruines latines de la Gaule et de la Germanie. S'ils prirent des pierres à Verdun, ils laissèrent debout ce qui restait des constructions romaines de Trèves, de Metz, de Reims, de l'Auvergne, de la Provence. Ils ne les déposèrent pas pour les reconstruire dans la vallée du Rhin. Byzantins et non romains étaient les édifices que Charlemagne entreprit de dépouiller pour embellir sa résidence d'Aix-la-Chapelle. Ce n'est pas la vieille Rome, mais Ravenne, la jeune capitale, que le César du Nord enviait à l'Italie et désirait transplanter dans ses domaines. Le principal monument qu'il a légué à la postérité pour témoigner de sa volonté de renouveler l'art des Romains, le dôme d'Aix-la-Chapelle, est précisément une maladroite copie d'un original gréco-oriental.

Je ne prétends pas dire que tous les monuments religieux élevés en France sous Charlemagne aient été exclusivement imités de

l'église Saint-Vital de Ravenne. Il est bien certain que Charlemagne fit construire d'autres édifices conçus suivant le plan basilical latin, parvenu en France, même dès les temps mérovingiens, à un point de développement personnel assez avancé. Mais le type de la basilique carolingienne, pour être du plan latin, n'était pas nécessairement latin pour tout le reste. Sous les Carolingiens, comme déjà sous les Mérovingiens, le centre de l'art européen c'est Ravenne et non pas Rome. Or, Ravenne avait les basiliques déjà grécisées qu'elle possède encore. Et Rome elle-même, à ce moment, suivait le mouvement général et, avec toute l'Italie, était en train de se byzantiniser.

Je ne peux pas oublier non plus que l'art classique romain et gallo-romain, grâce à la profonde empreinte qu'il avait mise sur la Gaule, pouvait défier du haut de ses ruines indestructibles tous les mauvais vouloirs et tous les dédains. Il ne cessa jamais, aux temps carolingiens comme à toutes les époques, d'être un conseiller furtif et intermittent. Un éminent historien de l'art, M. Springer, s'est appliqué à signaler tous les symptômes de la survivance de ses influences pendant le moyen âge. Soit ! Ce que je veux seulement démontrer, c'est qu'il n'était plus l'inspirateur principal ni le guide respecté du monde occidental.

L'influence byzantine semée par Charlemagne fut continuée par ses successeurs et surtout par les empereurs allemands, que leur titre de rois des Romains obligeait à protéger l'art auquel appartenait désormais l'Italie, c'est-à-dire l'art néo-grec. Labarte, dans son *Histoire des arts industriels*, au milieu de théories quelquefois discutables, a démontré avec beaucoup de clairvoyance l'existence de la longue tradition byzantine plusieurs fois renouvelée dans le bassin du Rhin.

Ici encore, Messieurs, je désire vous montrer que mes affirmations peuvent s'appuyer sur les plus respectables autorités. Je vous recommande la lecture d'un excellent livre, publié par M. Albert Lenoir dès 1852, et intitulé l'*Architecture monastique*[1]. Vous méditerez d'abord sur quelques-uns des derniers chapitres du premier

1. A. Lenoir. *Architecture Monastique* 3 parties en 2 vol. 4° 1852-1856 de la Collection des documents inédits pour servir à l'histoire de France.

volume, notamment sur celui qui est consacré à l'influence de l'architecture byzantine dans toute la chrétienté et, avant tout, sur celui qui traite de la sculpture byzantine en Occident. J'aurai l'occasion de reprendre et de commenter devant vous les remarquables et très justes démonstrations de M. Albert Lenoir. Je veux dès aujourd'hui vous en citer certains passages pour vous bien persuader que quelques-unes des vérités que je me ferai un honneur de soutenir devant vous ne sont pas de dangereuses innovations. Ces vérités se sont imposées du premier coup à l'artiste et au savant qui a le premier étudié la matière.

« La sculpture d'ornement, dit M. Albert Lenoir, adoptée dans l'Empire grec, devait nécessairement faire invasion dans la chrétienté occidentale avec l'architecture byzantine. Avant le règne de Justinien, on voit déjà quelques éléments de cet art se mêler aux formes antiques imitées par les Latins... Sous le règne de Justinien, lorsque l'évêque Euphronius construisit à Parenzo en Istrie la belle et curieuse basilique aujourd'hui cathédrale de cette ville, *les chapiteaux furent conçus suivant les formes néo-grecques*. L'église de Saint-Vital de Ravenne, introduisant en Italie l'art oriental dans toute son intégrité, la sculpture d'ornement dut suivre la même voie et fut en effet une reproduction identique de celle qui se voit aux temples de Sainte-Sophie, du *Theotocos* et autres, à Constantinople ; on suit le même art dans tous les détails d'architecture de la basilique de Saint-Marc, à Venise, et à l'église de Santa-Fosca, dans les lagunes. Les moines d'Occident, guidés par ces modèles, supprimèrent les feuillages saillants et d'une exécution difficile qu'ils avaient imités jusque là des chapiteaux antiques pour leur donner les formes épaisses que leur indiquait l'Orient. Le système de simplification du chapiteau ne s'arrêta pas aux contrées méridionales de l'Europe : il se répandit en France, où il se montre à la crypte de l'église de Saint-Laurent de Grenoble, puis en Allemagne et en Angleterre. Nos ornemanistes ne furent pas moins que nos architectes religieux ou laïques sous la puissance de cette mode orientale : loin de chercher à rendre les contours gracieux et arrondis de l'acanthe ou de la feuille d'eau qu'avaient si bien compris les artistes grecs et romains, leur ciseau ne produisit que des formes acerbes et aiguës, d'un modèle aigre et à vives arêtes. Cet effet,

qui avait été produit en Orient dès les premiers siècles byzantins, sans doute par la copie maladroite de certains modèles antiques, fut chez nous le principal résultat de l'influence néo-grecque sur l'exécution de la sculpture décorative. »

M. Albert Lenoir conclut ainsi en parlant de l'art byzantin : « Un art aussi original sur toutes ses parties doit prendre une place importante dans l'histoire de l'architecture ; beaucoup plus fécond que le style latin, qui inventa peu, il forme bien le second degré de l'échelle progressive sur laquelle se placèrent les artistes chrétiens. »

V

Si les barbares ne firent pas disparaître, en arrivant en Gaule, la civilisation gallo-romaine vis-à-vis de laquelle ils se montrèrent tout au moins indifférents, en revanche, ils ne se laissèrent pas absorber par elle. Comme Quicherat l'a proclamé [1], ils apportèrent avec eux une civilisation bien déterminée qui leur était propre, qui s'est maintenue après la conquête et qui, par conséquent, depuis la fusion des races et le mélange des sangs, a dû laisser des traces dans le caractère national de l'art français.

En présence des innombrables monuments découverts par les fouilles des quarante dernières années, il n'est pas possible de considérer cette civilisation comme non avenue ; car elle a laissé d'elle-même une image dans une sorte d'écriture pittoresque, une signature, dirai-je, et un paraphe, dans un type familier d'ornementation dont l'étude nous révélera quel fut en art son tempérament.

Qu'est-ce que l'ornement barbare ? Par le mot *barbare*, j'entends désigner collectivement tous les peuples en grande partie d'origine germanique qui sont passés sur le territoire gaulois du IIIe au Xe siècle. Vous en trouverez la longue énumération dans les livres d'histoire générale. Ces peuples ont entre eux des liens de parenté et des points de ressemblance assez nombreux pour que je puisse les comprendre provisoirement dans la même famille et confondre leurs cultures respectives dans la même définition.

1. *Histoire du costume*, chap. IV, p. 81.

Je vous expliquerai ce que fut l'ornement barbare par la production de plusieurs milliers de types dont vous saisirez rapidement le sentiment général. Ce qui domine dans la conception de ces ornements, c'est la fantaisie, c'est le fantastique, c'est le débordement d'une imagination en délire, c'est l'évocation de formes monstrueuses, c'est le tissage de fils enchevêtrés et la formation de nœuds inextricables, c'est la combinaison de lignes ondulées, tournoyantes, répétées à l'infini, qui, en quelque sorte, attire doucement, au fond d'un abîme aux perspectives indéterminées, la pensée attachée à leur poursuite, qui enivre cette pensée et l'endort enfin dans un rêve, après l'avoir longtemps bercée. Pour bien décrire l'expression de l'ornementation barbare, il faudrait emprunter la plume d'un buveur de haschisch ou le pinceau d'un fumeur d'opium[1].

L'originalité et la personnalité du style d'ornement barbare ont été discutées. Mais j'incline à penser que cet art des fibules, des instruments familiers, cet art populaire et essentiellement intime, n'est pas dû exclusivement à une communication de l'art antique étroitement considéré dans sa physionomie classique des deux derniers siècles avant Jésus-Christ. Plutôt que d'être une industrie apprise et tardivement empruntée par les barbares, au moment du premier contact des invasions, je suppose et je pressens que ce devait être chez eux un art de race, un lointain héritage de famille. La décoration industrielle des barbares, perfectionnée comme elle l'était aux VII[e] et VIII[e] siècles, devait déjà compter plusieurs siècles de tradition nationale quand elle fut mise en rapports avec la décadence latine. Il semble qu'elle obéit à un sentiment spontané, instinctif, dicté par la loi d'un tempérament ethnographique. L'analyse que j'en ferai vous expliquera combien elle est profondément orientale. Le doute ne pourra subsister que sur l'époque, sur la voie et sur le mode de la transmission.

Je me refuse donc provisoirement à ne voir dans le style de la décoration barbare que la simple émanation d'un élément gréco-romain dégénéré. Sur la primitive source gréco-orientale, je serai d'accord avec tout le monde. Je trouve là certaines analogies avec l'art persan et syriaque, avec l'art de l'époque sassanide. Je remon-

1. Cf. W. Lubke, *Essai d'histoire de l'art*, trad. fr., t. I, p. 293.

terai même beaucoup plus loin, jusqu'à la manifestation des monuments de l'époque des nécropoles mycéniennes. C'est à mes yeux un symptôme de l'art universel indo-européen en rapports avec ses sources primitives, par un contact direct, tout au moins assez immédiat et se référant à des époques fort reculées.

D'ailleurs, quelle qu'ait été l'origine toute première du style des entrelacs et des spirales, je pose en fait démontré et indiscutable que ce style revêtait, du VIe au IXe siècle, dans l'industrie des peuples germaniques, un véritable caractère de personnalité. Je pense qu'il doit être considéré comme l'expression d'un sentiment assez longtemps ressenti par ces peuples pour être déclaré une propriété de leur génie propre et un des traits distinctifs de leur tempérament intellectuel, à partir du moment où ils habitent notre sol.

On objectera peut-être que je cherche à déterminer le tempérament des nations barbares à l'aide d'un instrument insuffisant, le goût particulier manifesté dans l'ornementation. La valeur de ce moyen d'information est universellement admise. « Les formes ornementales, a dit Dresser, cité récemment et très à propos par M. Pottier, en août 1890, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, les formes ornementales et le système décoratif employé par un peuple ont plus d'importance que les faits ethnographiques ou les particularités d'architecture pour déterminer les relations et les migrations des races. » Il reste donc bien entendu que les barbares ont possédé un tempérament et un caractère d'art appréciables.

Vous connaissez, Messieurs, les beaux travaux de nos philologues français qui retrouvent dans les chansons de geste des XIe et XIIe siècles les traces des épopées barbares oubliées et même celles des poésies primitives remontant aux origines des races germaniques. A leur imitation, j'interrogerai devant vous les monuments de la sculpture romane, dans lesquels se sont mélangés et fondus tous les éléments de nos diverses inspirations ethnographiques. Je vous y montrerai les débris de certaines conceptions barbares, et entre autres des souvenirs de la construction en bois.

Nous n'avons pas, sans doute, conservé de monuments de l'art architectonique des peuplades septentrionales, tel que ces peuplades le pratiquaient avant leur contact avec l'art gréco-romain et avec l'art byzantin. Mais il n'est pas non plus impossible de reconstituer ces monuments par la pensée.

L'existence d'une architecture en bois qui aurait été la manifestation supérieure de l'art barbare a été entrevue pour la première fois par le docteur Rigollot, en 1850, dans ses *Recherches historiques sur les peuples de la race teutonique qui envahirent les Gaules au Ve siècle.* Je vous lirai plus tard les ingénieuses considérations présentées par le Dr Rigollot, dont voici un court extrait : « Les Teutons, dit le Dr Rigollot, n'avaient peut-être jamais, avant leur entrée dans les Gaules et leur conversion au christianisme, bâti de monuments qu'on pût comparer même à une modeste chapelle. Les premières églises qu'ils construisirent étaient en bois, ainsi il serait impossible de reconnaître, même dans nos vieilles constructions, rien qui, quant aux formes architectoniques, dût leur être attribué; mais il n'en est pas de même des ornements, des moulures que de simples tailleurs de pierre, des ouvriers ignorants, mais habitués à de certaines formes, essayèrent d'ajouter aux archivoltes des arcades et aux tympans des portes et des fenêtres. Or, toutes ces dispositions, étrangères au goût des anciens, sont évidemment une importation des races teutonnes. Ce sont, comme sur nos boucles de ceinture, des imbrications, des moulures à compartiments, des nattes, des rubans, des entrelacs. Ce sont des brisures, des cannelures, des losanges, des gaufrures, des chevrons, des tores brisés, givrés, chevronnés, rompus, etc., etc., tous produits d'une industrie également pauvre et barbare.

« Les grossières figures d'hommes ou d'animaux qui sont sculptées aux corbeaux ou modillons, aux chapiteaux des colonnes, semblent être également la continuation des informes essais tentés aussi pour représenter les mêmes objets sur les ustensiles des Teutons. »

De même, entre les instincts primitifs, ethnographiques, des barbares et les sources romanes immédiates de notre style gothique, l'existence d'un intermédiaire, à savoir une architecture et une sculpture de bois, a été une pensée très fine et très délicate qui a hanté l'esprit de Ruprich-Robert. Le très regretté inspecteur général de la Commission des Monuments historiques est revenu sur ce sujet dans divers chapitres de son grand ouvrage de l'*Architecture normande.* Sa rare sensibilité en face des œuvres d'art lui avait fait comprendre tout ce que la construction et la décoration romane trahissaient de

réminiscences et de principes empruntés à la charpenterie et à la menuiserie. A cet égard, il s'est appliqué à arracher à l'expression esthétique du style roman quelques-uns des secrets de la vie antérieure de celui-ci, pendant une de ses évolutions préparatoires et pendant son incarnation barbare. A Ruprich-Robert reviendra principalement l'honneur d'avoir retrouvé et rendu palpable une des sources de nos inspirations décoratives et d'avoir constaté le résultat des influences scandinaves à la fois septentrionales et asiatiques[1]. Viollet-le-Duc, d'autre part, n'était pas resté indifférent aux témoignages de ce lointain commerce avec les races du Nord, et lui aussi, il avait signalé quelques-unes des suggestions que l'atavisme avait déposées dans le cerveau de l'art gothique.

Il y a beaucoup à faire dans cet ordre d'idées. Sans espérer vous dire le dernier mot de la question, je reprendrai devant vous l'examen du problème. Vous entreverrez l'ensemble des formes architectoniques et sculpturales qui, sous l'influence des civilisations du Nord, à l'insu de la discipline éducatrice de l'art byzantin, se sont glissées dans le vocabulaire de la langue pittoresque occidentale, et ont, en quelque sorte, élaboré et amené à pied d'œuvre certains éléments graphiques dont l'École romane devait se servir et dont nous, les modernes, nous avons si largement profité. Nous nous demanderons d'où proviennent certaines de ces silhouettes de pierre qui rappellent et supposent, par l'expression et la direction de leurs lignes, un prototype et un modèle de bois. Nous nous poserons la question qui, à propos de la construction antique et sur certains rapports originels de celle-ci avec un édifice de charpenterie, a été si bien résolue par quelques maîtres de l'archéologie classique.

Enfin, entrant dans le domaine des faits historiques purs, nous vous montrerons que les pressentiments et les révélations de la critique et de l'archéologie se trouvent justifiés par l'interprétation des textes. Elle a positivement existé cette architecture et cette sculpture de bois que jusqu'ici nous pouvions seulement entrevoir à travers la transparence de ses copies en pierre. En effet, si le Christianisme apporta partout avec lui la forme de son culte et s'il est naturel de

1. « Pour nous résumer, avançait Ruprich-Robert, en 1884, dans la *Gazette archéologique*, p. 298, nous dirons que l'on peut, à l'époque romane, constater deux courants : l'un de l'Orient vers l'Occident et l'autre du Nord au Sud. »

retrouver partout, dans la construction et la décoration de la première heure, le même sentiment d'aspect et l'emploi des mêmes procédés, de tout point semblables aux aspects et aux procédés des constructions du lieu d'origine de cette foi ; si ce premier état dura, dans le Nord, au moins jusqu'à la fin du VIe siècle, du moins, quand la foi chrétienne se fut implantée définitivement chez les races septentrionales, avec son premier bagage plus ou moins latin ou gréco-latin, elle provoqua sur le terrain nouveau où elle s'épanouissait une manifestation personnelle des arts pénétrés par elle. Elle reçut postérieurement de ces arts locaux et respectivement nationaux un hommage spontané. Cet hommage, chez les peuples septentrionaux, chez les Irlandais, chez les Anglo-Saxons, chez les Normands et les Scandinaves, peut-être même chez les Francs, a été la naissance d'une architecture et d'une sculpture religieuses dont tous les éléments étaient empruntés à l'industrie du bois.

Les Irlandais, les Anglo-Saxons et leurs congénères barbares, dans ce brusque et merveilleux épanouissement de la civilisation britannique, n'ont pas seulement porté de l'Ile des Saints sur le continent les lumières de la science, l'éclat des lettres et la flamme communicative de l'esprit monastique[1]. Ils ont encore propagé au dehors, avec leur sentiment particulier de la décoration des manuscrits, l'architecture et la sculpture du bois, qui étaient imprégnées des mêmes principes de décoration.

Au temps où fut rédigée par le « vénérable » Bède la première histoire de l'Angleterre, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, c'est-à-dire dans le premier tiers du VIIIe siècle, il y avait déjà des églises et des monastères construits en bois. Ces édifices étaient regardés par cet auteur comme l'invention des Scots (*Scoti*), c'est-à-dire de peuplades habitant, de mémoire d'homme, la Grande-Bretagne, ou comme celle des peuples qui avaient pénétré et envahi cette île[2]. On appelait ce procédé nouveau d'architecture *opus*

1. Cte de Montalembert, *Les Moines d'Occident* ; E. Lavisse, *Études sur l'histoire d'Allemagne* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1886, p. 392 et suivantes).

2. « Interea Aidano episcopo de hac vitâ sublato, Finan pro illo gradum episcopatus a Scotis ordinatus ac missus acceperat qui in insula Lindisfornensi fecit ecclesiam episcopali sede congruam : quam tamen more Scotorum, *non de lapide*, sed de robore secto totam composuit atque arundine texit : quam tempore frequenti reverendissimus archiepiscopus Theodorus in honorem beati

scoticum, *more Scotorum*. Les monuments qui en émanaient étaient bâtis en chêne menuisé (*de robore secto*) et couverts de roseaux (*arundine*) en attendant une protection plus efficace contre les intempéries. Cependant, pour avoir été composés d'éléments fragiles, ces édifices ne doivent pas être dédaignés par l'histoire. L'honneur qu'ils eurent d'abriter le siège épiscopal et d'être de véritables cathédrales nous prouve qu'ils surent s'élever, dès leur origine, à la dignité d'une œuvre d'art. Le continent les connut, et notamment la Normandie[1], dès les temps carolingiens. Leur mode se répandit sur l'Europe avec l'influence des moines irlandais et anglo-saxons. La transmission directe et ininterrompue de leurs procédés peut se démontrer jusqu'à l'époque romane. On en remarque une interprétation et une image sur la tapisserie de Bayeux. Enfin, cette architecture particulière n'a pas cessé de fleurir dans l'extrême Nord, où quelques-uns de ses caractères primitifs ont survécu jusqu'à nos ours[2].

Peut-être, alors, penserez-vous avec moi que certaines tendances de l'art gothique contenues en germes dans le style roman trouvent une explication dans le passé héréditaire de peuplades ayant longtemps habité le Nord, après être parties de l'Orient. J'estime, en tout cas, qu'il y a lieu de tenir grand compte de la longue et obscure incubation barbare qui a précédé l'éclosion de l'école romane. Le rejeton prédestiné, la fleur de cette tige d'élection, l'art gothique en un mot, lui doit une part très appréciable de sa couleur et de son originalité.

VI

Examinons enfin le coefficient arabe, c'est-à-dire le dernier souffle encore oriental qui est venu animer et inspirer quelquefois la civili-

Petri apostoli dedicavit. Sed episcopus loci illius Eadbert, ablata arundine, plumbi laminis eam totam, hoc est et textum et ipsos quoque parietes ejus, cooperire curavit » (*Historia ecclesiastica gentis Angliæ*, lib. III, tit. xxv).

1. Voyez Ruprich-Robert, *Chapiteau normand, XIe-XIIe s.* (*Gazette archéologique*, 1884, p. 297). La cathédrale de Séez (Orne), brûlée en 878, était une construction de bois. Le même auteur cite des églises en bois, élevées en Angleterre au VIIe siècle.

2. Ruprich-Robert, *Architecture normande des XIe et XIIe siècles*, t. I, p. 126 à 130 et p. 175 à 185.

sation déjà si complexe de l'Occident. Étudier, d'ailleurs, ce coefficient arabe, c'est compléter l'étude du coefficient byzantin ou néo-grec en suivant celui-ci à partir du moment où, après avoir rejeté une partie du bagage classique gréco-romain, il entra dans une voie spéciale, quand les seuls principes orientaux de transmission méridionale prirent chez lui de plus en plus d'importance.

Le premier érudit qui, par la méthode comparative et avec une merveilleuse sagacité, ait voulu élargir le cercle de l'enquête scientifique sur les origines de nos arts nationaux est Adrien de Longpérier. Esprit génial entre tous, il avait eu le bonheur d'échapper dès son enfance aux idées convenues et à la pédagogie classique et officielle de son temps. Helléniste, latiniste, épigraphiste, numismate et paléographe irréprochable, Longpérier, sa loupe légendaire à la main, prétendit être avant tout un archéologue, estimant et prouvant par son exemple que cette qualité, jointe au sentiment de l'art, suffisait à faire un impeccable historien aux vues multiples et perçantes. Il débuta précisément dans sa carrière par revendiquer, en s'appuyant sur des preuves matérielles, la part légitime d'inspiration revenant à l'Orient musulman, à l'art oriental de transmission méridionale, dans la composition de notre art occidental.

M. de Longpérier a tenté cette œuvre de 1842 à 1846. Le moment n'était cependant pas propice. Au nom de la critique scientifique et d'un patriotisme mal éclairé, une théorie très puissante de protectionnisme exagéré prétendait alors fermer l'histoire de l'art français à toute doctrine d'importation et de pénétration. Défense était faite de construire un système d'origine historique sur d'autres bases que les ruines gallo-romaines ; interdiction de regarder au delà des limites données à la Gaule par les Romains. Comme consigne et comme programme : tirer Notre-Dame de Paris de la Maison carrée de Nîmes ou du temple d'Auguste et Livie de Vienne ; tirer ensuite de Notre-Dame de Paris le palais de la Bourse de Paris et l'église de la Madeleine, en passant, comme état intermédiaire, par le château de Versailles. Le savant, jeune alors, fut exorcisé et on déclara que « sa doctrine tend à rabaisser l'art national qui ne dut jamais rien qu'au génie français et à donner une fausse idée de l'influence chrétienne au moyen âge ».

« Que dirait-on donc, répondait malicieusement Longpérier en

1846[1], si j'osais soutenir que la monnaie d'or et d'argent du roi saint Louis dut son grand module, qui la rend si remarquable, à l'imitation des espèces arabes, lesquelles avaient emprunté leurs dimensions aux drachmes des Sassanides ; en sorte que ce sont des adorateurs du feu, des sectateurs d'Ormouzd qui ont fourni au bienheureux fils de Blanche de Castille et à toute l'Europe chrétienne des XIIIe et XIVe siècles la forme de leur monnaie ? » « Il m'a toujours paru difficile, ajoutait-il[2], d'étudier convenablement les monuments du moyen âge, indépendamment de ceux des époques antérieures, et presque impossible de comprendre intimement les produits de l'art européen, sans avoir préalablement acquis des notions assez étendues sur les arts de tous les pays. Les limites étroites dans lesquelles semblent vouloir se confiner quelques écrivains, qui ont fait du moyen âge français le sujet de leurs travaux, ont été un obstacle au progrès de la juste appréciation d'un grand nombre de types et de détails qui s'expliqueront aisément, dès qu'on voudra leur appliquer quelques notions générales d'art, d'histoire et de philologie. »

M. de Longpérier avait mille fois raison. L'histoire a trop ménagé l'orgueil de Rome, avec lequel nous avons eu le tort d'identifier notre propre orgueil national. Rome a connu toutes les extrémités de la fortune ; elle n'a pas toujours dominé ; sa puissance a subi des éclipses, et, pour la part qui nous est échue dans son héritage, nous n'avons pas le droit de méconnaître certains legs très appréciables venus d'ailleurs.

Quand l'extrême Occident de l'Europe fut pris à revers et envahi le long de la rive inférieure du bassin méditerranéen par la civilisation de l'Islam, il ne resta pas grande place au soleil pour que ce qui subsistait encore, en fait d'art, de la semence gréco-romaine pût continuer à s'épanouir. Que le flot anglo-saxon et normand résumant les forces de l'invasion septentrionale se mêle au flot arabe, que ces deux grands courants s'unissent ; et, chez nous, l'influence séculairement directrice d'Athènes païenne et de Rome ne sera plus qu'un nom, un souvenir, une légende comme celle des contrées et des villes disparues sous la mer.

1. *Revue archéologique*, 1846, t. III, p. 409.
2. *Revue archéologique*, 1846, t. II. p. 698.

Que les ennemis du nom romain se donnent la main, et Rome, sa tradition d'hégémonie, ses espérances de domination universelle, tout cela va disparaître. Rome va devenir la Jérusalem du Nouveau Testament. Ce peuple de conquérants militaires et d'envahisseurs moraux ne sera plus représenté que par une race d'exilés, dispersés dans le monde et noyés dans le milieu barbare. A ce moment, c'en eût été fait à tout jamais de la vieille culture classique, de l'oppression morale latine, si les événements religieux et politiques n'avaient amené la France, ou, pour parler plus exactement, l'empereur des Francs à se faire, dans une certaine mesure, le champion déterminé de la survivance de la civilisation gréco-romaine, c'est-à-dire de l'art byzantin, romain encore et seulement par le nom et par le lien religieux.

Ce fut alors que les progrès rapides de l'Islamisme effrayèrent l'Occident. Races anciennes, races nouvelles, les peuples se serrèrent en présence du danger et formèrent bataillon carré. L'hostilité instinctive du Nord contre le Midi changea d'objectif. L'ennemi héréditaire, l'ennemi de race, ce ne fut plus l'Italien et le Romain, ce fut l'Arabe. Désormais le Romain, l'Italien travesti déjà en Byzantin, devint l'allié. Le Barbare, le Franc, commença à se laisser appeler *Roumi* par l'Arabe, sans que ce nom l'offensât plus qu'il ne nous offense aujourd'hui en Algérie. Ce fut la première inauguration de la dangereuse croyance à une prétendue solidarité latine. Le véritable ennemi public, c'était le Sémite, le Sarrazin, le Musulman. La haine religieuse se confond avec la haine ethnique. Avant tout, sus à Mahomet ! L'Europe, presque toute chrétienne ou à la veille de l'être complètement, ne connaît plus qu'un paganisme : le Mahométisme. Toute notre épopée française, toute la littérature de notre haut moyen âge conserve la trace de ce sentiment populaire. Tout naîtra chez nous de cette pensée : l'élan prochain des croisades, la situation de la France à la tête des races germaniques, sa prépondérance en Orient, l'opinion que la France est le champion du droit, le soldat de la Providence et le bras séculier de la papauté. L'instinct populaire ne s'y est pas trompé. Faisant bon marché de l'exactitude historique, il a bravement mené Charlemagne à la croisade, parce que c'est Charlemagne, parce que ce sont ses prédécesseurs immédiats qui avaient moralement et effecti-

vement commencé la grande œuvre de résistance du Nord à la pénétration du Midi. L'Occident avait été sauvé à tous les points de vue par le ressort du tempérament septentrional. La Latinité en profita et ne tardera pas, dès les premiers temps romans, à conspirer dans la sphère de l'art contre son sauveur. C'était déjà sa destinée.

Mais cette hostilité de foi, cette divergence de principes moraux qui divisaient Chrétiens et Musulmans, n'empêchèrent pas, entre les deux races, la communication de certains principes d'art. Elles avaient, en effet, puisé toutes les deux aux mêmes sources orientales; elles étaient indépendantes de la tradition classique latine pour une part considérable, et, dans leur course à peu près parallèle, elles pouvaient quelquefois s'entre-croiser respectivement pendant certaines périodes de leur développement personnel. Les points de contact sont faciles à signaler.

« On donne assez improprement, dit Viollet-le-Duc [1], le nom d'*ogive* à la figure formée par deux arcs de cercle se coupant suivant un angle quelconque. Ce n'est guère qu'au VIe siècle que nous voyons poindre l'ogive sur les bords de la Méditerranée, en Égypte, au Caire, et là elle apparaît déjà comme le résultat d'un calcul. C'est suivant ces méthodes que procédèrent les architectes d'Alexandrie, dès le VIIe siècle de notre ère et que procéda l'école des Nestoriens, qui s'éleva bientôt à un degré remarquable de splendeur chez les peuples d'Orient, pères de l'architecture à laquelle on donna le nom d'arabe. Il était réservé aux architectes du Nord de la France de s'emparer de l'arc brisé et d'en faire le point de départ d'une structure neuve, d'un art original. Les Clunisiens qui, dès le XIe siècle, étaient maîtres en l'art de bâtir et qui avaient formé une école d'architecture déjà brillante, furent les premiers qui surent appliquer l'*ogive* à la construction non seulement des arcs, mais des voûtes. En relations constantes avec l'Orient, ils en rapportèrent l'arc brisé; mais ce ne fut que sur le sol français que cet arc détermina une révolution dans l'art de la construction. »

L'origine orientale de l'arc brisé a été également acceptée par Jules Quicherat. « Il est démontré aujourd'hui, lit-on dans les ***Mélanges***

1. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. VI, p. 421 à 425.

d'archéologie II. (Arch. duMoyen Age. p. 438-439), que le cintre brisé eut ses premières applications dans l'architecture des Perses, et cela, dès le temps des Arsacides; qu'il fut longtemps pratiqué dans la Haute-Asie, sans que les Romains ni les Grecs, qui en eurent connaissance, jugeassent à propos de se l'approprier; que les Arabes le transportèrent en Afrique et en Espagne; enfin que les Chrétiens occidentaux y eurent recours dès leurs premiers essais d'églises voûtées; qu'il fut adopté plutôt comme pis-aller que comme une forme à laquelle on trouvât de l'agrément. Les yeux s'y habituèrent peu à peu à l'usage. »

Le cintre en fer à cheval, dont la formule est celle du plein cintre outrepassé, était aussi regardé comme de provenance arabe par Jules Quicherat. « Il n'y a, dit-il, que la vue des monuments arabes qui ait pu suggérer cette forme de cintre. Qu'elle ait été importée d'Orient ou de l'Espagne, ce fut certainement avant l'époque des Croisades. Son emploi dans l'architecture romane ne descend pas en deçà de l'an 1100. » (ibid. 439) « L'arc en fer à cheval, ajoute l'éditeur de cette partie des *Mélanges d'archéologie*, M. R. de Lasteyrie, a dû être fort employé à l'époque carolingienne, si on en juge par les miniatures de cette époque qui en fournissent de nombreux exemples. On en voit d'assez accusés dans l'église de Germigny-les-Prés, dont l'attribution au commencement du IXe siècle est indiscutable. » Je produirai devant vous de très nombreux spécimens de l'arc en fer à cheval dans le domaine de l'architecture et dans celui de la décoration.

« Le *cintre tréflé*, dit encore Jules Quicherat, combinaison de trois segments de cercles produisant la figure d'un trèfle, est une fantaisie d'origine orientale, mais qui, au contraire de certaines combinaisons précédentes, ne parut pas chez nous avant le XIIe siècle. »

Je prouverai encore la communication qui s'établit entre l'art occidental et l'art arabe par l'importation de nombreux objets mobiliers, peints et sculptés, de provenance orientale, qui existent aujourd'hui chez nous et sont ou ont été conservés, de temps immémorial, dans les plus vénérés des trésors d'églises. Je fais allusion à des miniatures, à des manuscrits, à des flambeaux et bassins de cuivre, à de petits meubles et ustensiles décoratifs, à des griffons de

bronze, à des cristaux de roche, à des verreries, à des ivoires, à des pièces d'armure, à des étoffes. Cette importation considérable, énorme déjà en elle-même, fut multipliée en outre, pendant tout le moyen âge, par la contrefaçon sicilienne et vénitienne.

Les chansons de geste parlent continuellement d'objets d'art et de pièces d'armes qu'elles désignent comme des œuvres orientales, sous le nom fabuleux d'*œuvre de Salomon*[1]. C'était le produit du travail arabe.

L'intérieur de la maison seigneuriale, au moyen âge, le *at home* du chevalier, eut certainement une véritable couleur orientale qui dut influer, dans une certaine mesure, sur la direction de l'art tout entier. Cette indéniable transmission, je vous la démontrerai jusqu'à l'évidence, en vous faisant constater l'existence de copies plus ou moins adroites, plus ou moins conscientes, d'inscriptions coufiques et de formules graphiques arabes, exécutées par des artistes occidentaux sur des monuments de notre art national, même dans des églises[2], aussi bien que sur les produits de l'industrie française, notamment sur ceux de l'émaillerie.

Nous examinerons s'il n'y a pas lieu de tenir compte de l'occupation partielle et temporaire des Arabes sur certaines parties du territoire de la France, surtout en Languedoc et en Provence, et si ce séjour n'a pas donné lieu à quelque chose de plus positif que les légendes recueillies par la poésie épique.

Enfin, nous nous garderons d'oublier de signaler les nombreuses ambassades, les relations directes et régulières qui existèrent entre les princes arabes et les rois de France et dont les chroniqueurs nous ont conservé le souvenir. Eginhard a donné la liste de quelques-uns des présents offerts à Charlemagne par le khalife Haroun-Errachid. Les envois ne consistaient pas seulement en bêtes curieuses,

1. Cette expression servait à désigner un objet exécuté avec une grande habileté, sans spécifier un mode particulier de travail et sans acception de matière ; car, pour l'Europe du moyen âge, comme pour l'Orient, Salomon était devenu le type de la sapience. Il faut lire là-dessus un très remarquable article de M. de Longpérier, intitulé : *Vase arabo-sicilien de l'œuvre Salemon* (*Revue archéologique*, 1865, t. XII, p. 356 et suivantes).

2. Ce fait a été relevé par Viollet-le-Duc, notamment dans le *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. VIII, p. 198. Cf. aussi Gailhabaut, *L'Architecture du Ve au XVIIIe siècle*, t. II.

en éléphants et en horloges. L'art oriental put nous pénétrer directement et authentiquement par cette voie. Un Koran, écrit en lettres coufiques, conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale sous le nº 399 du fonds arabe, était regardé autrefois comme ayant figuré parmi les cadeaux reçus par Charlemagne. Le fait est probablement erroné, ainsi que le laisse supposer le dernier auteur du catalogue. Il n'en constitue pas moins, parmi nous, la preuve de l'existence d'un vague sentiment de certains rapports internationaux qui se nouèrent sur le terrain de l'art, entre chrétiens et musulmans, pendant le haut moyen âge. Quelques pièces d'ivoire de travail indou, conservées chez nous de temps immémorial, et dont l'une appartient actuellement au cabinet de médailles de la même bibliothèque, ont légendairement la même provenance, sans que la science ait confirmé ou infirmé définitivement l'opinion reçue sur leur mode d'acquisition. Je vous montrerai, d'autre part, qu'une des mosaïques de l'église de Germigny-les-Prés est la copie d'une miniature persane. Enfin, je vous ferai constater que plusieurs des éléments de la décoration romane préexistaient et coexistaient dans l'ornement de certains manuscrits syriaques et coptes antérieurs à l'an 1000.

Telles sont les sources diverses où vinrent puiser les créateurs du style roman.

Qu'on n'essaye pas, à propos de ce qui précède, de me mettre en contradiction avec l'admirable savant qui a si bien démontré comment, à l'époque romane, les simples besoins de la construction religieuse ont conduit peu à peu l'Occident vers le style pratiqué partout pendant cinq cents ans. Les deux opinions sont absolument conciliables. Constater la précoce direction morale et intellectuelle du monde chrétien dans un sens déterminé, sa prédestination en quelque sorte, ce n'est pas nier le mérite des ouvriers qui successivement, dans leur pleine initiative, ont apporté leur part de collaboration à l'œuvre générale.

Les Romans, ainsi que l'a très bien démontré Jules Quicherat, ont, à l'aide d'éléments anciens, créé en toute liberté un style nouveau dont l'expression suprême a été l'art gothique. Ce n'est pas contredire cette vérité que d'établir qu'il en devait être ainsi de toutes manières et que des antécédents généalogiques et des causes historiques avaient de longue main préparé le résultat final.

On doit comprendre maintenant que la source multiple du style roman, que le point de départ de notre premier grand art national est profondément complexe. Nous nous sommes complu trop longtemps à étendre, sur nos origines familiales, un voile qu'il faut enfin soulever. Plusieurs de ces éléments d'art décrits précédemment, plusieurs de ces instincts que nous refoulons et que nous avons cherché à étouffer par trois cents ans de pédagogie exclusive, font pourtant bien partie, comme vous l'avez vu, de notre tempérament ethnographique. Nous les tenons de nos ancêtres et non des moindres, de ceux qui nous ont donné leur nom, qui ont fondé notre unité nationale, non pas dans la servitude comme aux temps gallo-romains[1], mais dans la liberté, qui ont jeté les fondements de notre droit public et posé les bases du majestueux développement de notre histoire. Renier ces principes et ces instincts de race serait manquer de courage. Il a été imprudent et dangereux de les méconnaître. C'est une impiété et un acte d'ingratitude de les combattre.

Il y a des langues latines. Mais y a-t-il aussi actuellement, en ethnographie, des nations latines ? Au point de vue de l'art, c'était la grande erreur de l'enseignement des siècles passés de croire à l'existence d'une certaine famille latine idéale, et aux liens de fraternité qui unissait toutes ses branches. Avant l'invasion des Barbares, il n'y avait pas de race latine en dehors de l'Italie. Depuis l'invasion des Barbares, il n'y a plus, même en Italie, de race latine pure, et c'était le moment où se formait la race française et où se différenciaient les nationalités. Nous avons trop oublié, et pendant trop longtemps, que le monde a été modifié à la fois en morale par le Christianisme, et, en fait, par l'introduction dans l'Occident des peuples nouveaux et des civilisations septentrionales. De toutes les chaînes forgées par Rome pour maintenir la cohésion de son empire, une seule a survécu d'abord à la disparition de cet empire, c'est la communauté originelle de trois langues occidentales.

Continuons à parler notre dialecte latin. C'est un hommage suffisant rendu aux maîtres temporaires qui nous l'ont imposé. Mais

1. Sur le sentiment étrange qui, pendant la période gallo-romaine, tendait à constituer, dans un certain milieu aristocratique, une patrie latine au détriment de la patrie celtique, voyez les *Études sur l'Histoire de l'Allemagne*, de M. E. Lavisse, dans la *Revue des Deux-Mondes*, numéro du 15 juillet 1885, p. 404.

n'oublions pas que notre esprit, comme les monuments de l'art le prouvent surabondamment, était, à partir du VIe siècle, demeuré réfractaire au joug latin. M. G. Paris a eu bien raison, à propos de la Gaule, de déclarer que malheureusement « pour un peuple changer de langue, c'est presque changer d'âme. » Sachons garder cependant ce qui nous reste de cette âme nationale primitive. Sachons sur ce point rester ou redevenir celtes et français. Souvenons-nous que nous avons été aussi grands que jamais à l'époque où nous avons pratiqué le style commun aux races septentrionales, ce style français par excellence, que les peuples méridionaux ont cru flétrir du nom de gothique.

Voisine, dans quelques-unes de ses inspirations, de la grande âme grecque des temps primitifs et de l'époque homérique ; inspirée et éclairée par la Grèce chrétienne ; devenue française par ses contacts et ses alliances avec l'âme consanguine de ses sœurs barbares ; retrempée, après la première pénétration latine, par de nouveaux afflux de l'esprit indo-germanique, l'âme celtique retrouvera ses ailes. Les partisans de la culture exclusivement latine et méridionale la croyaient morte. Non, Messieurs, elle est immortelle et n'était qu'endormie. Ce sera l'honneur du XIXe siècle de l'avoir réveillée.

DEUXIÈME ET TROISIÈME LEÇONS[1]

17 et 24 DÉCEMBRE 1890

L'ÉLÉMENT CELTIQUE OU GAULOIS

MESSIEURS,

Dans notre dernière réunion je vous ai prouvé que le style roman, *loin d'être exclusivement sorti de l'art romain et gallo-romain, était au contraire un mélange des plus complexes*, non pas un corps simple mais un corps composé.

Je puis aborder maintenant l'étude successive de chacun des éléments qui ont formé par leur mélange le style roman.

Aujourd'hui nous examinerons l'élément celtique ou gaulois.

Deux mots seulement pour compléter la dernière leçon. Je vous disais, mercredi dernier, que je ne savais pas pourquoi, de toutes les provinces françaises, c'est la province de l'Ile-de-France, au Nord de Paris, qui avait le mieux conservé le souvenir gaulois et le tempérament national primitif. Je constatais le fait comme Viollet-le Duc, lui aussi, l'avait constaté avant moi[2]. Je vous signalais, sans

1. La deuxième leçon étant très incomplète et ne renfermant presque que des citations d'auteurs, nous l'avons fondue avec la 3e leçon.
2. Un savant qui dans cette matière de l'histoire des Gaulois, me permet de mettre à profit pour vous sa grande expérience, m'a fait observer très judicieusement que cet esprit local et particulier du milieu ethnographique de l'Ile-

pouvoir l'expliquer, une loi mystérieuse qui, après avoir assuré à ce pays, représenté aujourd'hui par les départements de la Seine, de l'Oise et de l'Aisne, une véritable indépendance au début de la Renaissance du XIe siècle, lui réservait, en dernier lieu, le grand honneur d'être le berceau de l'École gothique, pendant la deuxième moitié du XIIe siècle.

Les fouilles et les travaux de MM. Pilloy et Moreau, l'existence de nombreux cimetières francs établissent que la civilisation barbare s'était installée de bonne heure chez les rois de Soissons, de Laon et de Paris, et qu'elle avait pu y détruire, plus que partout ailleurs, les traces de la civilisation romaine ou en combattre les influences.

Dans la vallée de l'Aisne, de l'Oise, dans une partie du bassin de la Seine et de la Marne, le triomphe exclusif des Francs, c'est-à-dire des barbares les plus réfractaires de tous à la pénétration latine, avait permis aux vieux éléments gaulois de se dégager, de reparaître et de s'étaler de nouveau au soleil.

On a pu dessiner les cartes des limites de ces influences barbares à l'aide des cimetières francs et bourguignons, à l'aide aussi de la forme donnée aux agglomérations de la population et à sa répartition proportionnelle dans les centres urbains et villageois, enfin à l'aide des traces laissées par les races dans la couleur des cheveux et des yeux et dans la taille des individus.

C'est une preuve parallèle que nous fournissent les conclusions dictées par l'examen des œuvres d'art.

L'art gaulois, comme le sang gaulois, sans jamais tarir, s'amalgama et s'assimila le sang barbare dans certaines contrées, destinées par des volontés supérieures à devenir le cœur d'une nationalité renouvelée et rajeunie.

La Gaule vaincue et romanisée s'était orientée vers le Midi. Lyon en avait été en quelque sorte la capitale; et la province romaine, comme Rome elle-même, n'avait pas cessé d'exercer sur la Gaule entière une attraction magnétique.

Avec les invasions barbares, l'inclinaison forcée, la flexion vers le

de-France coïncidait précisément avec les limites du territoire soissonnais où les fouilles des dernières années nous ont montré que l'afflux de sang barbare avait été le plus abondant. M. Flouest a parfaitement raison.

Midi se redresse. L'équilibre se modifie. Le vieux système de la gravitation des éléments gaulois autour des éléments méridionaux se détraque. Le centre de gravité tend à remonter vers le Nord. L'embryon d'un nouveau centre national, et cette fois *septentrional*, se dessine. Ce centre s'appellera-t-il définitivement Tournay, Laon, Soissons, ou Paris? Peu importe! Il est attendu dans un rayon déterminé et il apparaîtra à un moment donné dans ce rayon. Il fait désormais partie des nécessités historiques. C'est là qu'un organisme est né; cet organisme veut vivre et rien ne pourra s'opposer à son développement. Le rôle fatidique de Paris existe déjà en puissance au VIe siècle.

Le noyau de la France est en train de se former.

En étudiant l'art aussi bien que l'économie politique, nous assistons véritablement à la conception de notre nationalité française, au travail de chimie organique et intellectuelle dont elle est issue. Le spectacle est digne de retenir notre attention.

Nous n'avons rien à envier à la race latine dont la civilisation, après nous avoir opprimés pendant quatre siècles, avait été obligée de reculer et de repasser les Alpes, jusqu'au jour où le pédantisme du XVIe siècle ramena sur nous le joug oublié.

Regardons avec orgueil nos plaines de l'Ile-de-France, même à l'aube du jour éclatant qui les éclairera bientôt. Un mystérieux travail de germination s'y accomplit déjà.

Le ferment gaulois n'est pas mort : vous l'avez vu à l'œuvre. Nous aussi, en contemplant ce long effort et cette tradition obstinée du principe national, nous pouvons dire : c'est là que lentement Dieu sema douce France, et c'est là qu'a poussé le glorieux art français.

Nous allons passer en revue quelques spécimens de l'art gaulois :

Épée gauloise trouvée à Salon (Aube) et décorée d'une tête d'homme. Cette belle pièce doit sa notoriété à un article de Jules Quicherat.

« L'art celtique, dit Jules Quicherat (*Mélanges*, t. I, p. 187) est d'une pauvreté excessive du côté de l'imagerie. C'est au point que l'on a pu croire que, pour qu'une race aussi industrieuse que les Gaulois ait laissé si peu de monuments figurés, il fallait qu'ils s'en abstinssent par principe. En effet, si l'on excepte les types moné-

taires auxquels ils furent amenés, du moment qu'ils trouvèrent bon de contrefaire les monnaies grecques, il ne nous reste d'eux que quelques figurines en terre cuite trouvées dans les stations lacustres, et les sculptures de l'oppidum d'Entremont, conservées aujourd'hui au musée d'Aix-en-Provence. »

« Si on se rappelle les dessins des figurines retirées du lac du Bourget, on m'approuvera de les qualifier d'ouvrages d'enfants... Quant aux sculptures d'Entremont, ce sont des bas-reliefs qui représentent un cavalier et des masques, images probables des têtes coupées que les Gaulois ont conservées comme trophées dans leurs demeures, au témoignage de Diodore de Sicile. Le travail de ces masques, tout barbare qu'il est, ne laisse pas d'être traité avec une véritable énergie. Il a surtout de remarquable un style qui le distingue des autres ouvrages de l'antiquité. Les traits du visage sont massifs, les bouches larges, les yeux bridés, les cheveux tirés du front sur le derrière de la tête. Or ces caractères sont justement ceux du personnage qui surmonte *l'épée de Salon*. Il nous est donné à présent d'entrevoir que les procédés pour représenter la figure furent les mêmes dans toute la Gaule. »

Stèle du Musée d'Épinal : Quicherat (T. I, p. 402) signale un système d'ornementation « absolument étranger à l'architecture romaine », analogue à la décoration architecturale de l'extrême Orient ou mieux encore à celle des manuscrits irlandais. « Je ne doute pas, dit-il, qu'il n'y faille voir un échantillon de l'art décoratif des Gaulois... »

Des éléments d'art furent sans aucun doute empruntés par les Gaulois aux Grecs et aux Phéniciens. Les Gaulois étaient entrés en rapport avec l'antiquité classique bien avant la conquête romaine. Ils écrivaient peu. Cependant ils avaient emprunté l'alphabet grec. Le contact avait eu lieu par Marseille et par la Méditerranée. La monnaie gauloise fut imitée de la monnaie grecque[1].

Il y a eu en Gaule, à toutes les époques, notamment en Provence, une infiltration permanente des arts de la Grèce.

La civilisation phénicienne s'épanouit en Provence. Le Dieu Bel

1. Voir les planches du volume de Fleury ; les planches du répertoire archéologique des Gaules.

a eu son temple à Marseille. L'archéologie a pleinement confirmé tout ce que l'histoire a dit de la vieille cité phocéenne.

Il est très important d'établir que les premiers rapports de la Gaule dans le bassin méditerranéen eurent lieu avec les peuples de l'Orient et avec les peuples de la Grèce. Les Romains n'existaient pas dans ce temps-là ou ne comptaient pas.

Cependant, pas d'illusions; les Gaulois n'ont pas eu de grands arts plastiques.

Ils dédaignaient les arts et n'ont connu vraisemblablement que la musique, compagne inséparable de la poésie.

Les Gaulois surtout n'ont pas eu d'architecture.

Vitruve disait avec dédain :

« Plusieurs peuples ne construisent d'édifices qu'avec des branches d'arbres, des roseaux et de la boue. C'est ce qui a lieu en Gaule, en Espagne et dans les Iles Britanniques. »

Chez les Gaulois, les maisons, ordinairement de forme ronde et surmontées d'un toit conique (Colonne antonine), étaient de bois, quelquefois de pierres brutes jointes avec de la terre glaise ; d'autres fois, les murailles du logis étaient faites de claies d'osier fixées à quelques centimètres l'une de l'autre, et dans l'intervalle desquelles on pétrissait de la terre argileuse et de la paille hachée. Pour les familles du peuple, l'édifice était une maison ronde, de six à douze mètres de tour, couverte de chaume ou de planchettes de bois réunies au sommet comme les huttes des charbonniers.

Les maisons riches pouvaient avoir jusqu'à une quarantaine de mètres de largeur. Souvent il n'y avait pas de fenêtres. Le toit descendant fort bas, on gagnait de la hauteur en creusant le sol de l'habitation jusqu'à une certaine profondeur et l'on entrait ou plutôt l'on descendait par une petite rampe ménagée devant la porte.

Les Gaulois avaient appris à travailler les métaux, l'or, l'argent et le bronze, soit par eux-mêmes, soit par les colonies phéniciennes et grecques établies sur les côtes de la Méditerranée, mais plutôt par eux-mêmes et par les traditions septentrionales. Ils savaient le moyen de les allier ensemble avec beaucoup d'adresse.

Les ouvriers d'Alais (Gard) savaient plaquer d'argent les autres métaux et fabriquaient des armes et des mors de chevaux ornés de dessins argentés, qu'on trouvait d'un grand prix à l'étranger. C'est Pline qui le dit.

On fabriquait donc en Gaule des bijoux élégants; on possédait même l'art inconnu, a-t-on dit, des Italiens et des Grecs, de les émailler de différentes couleurs, et l'on peut en voir dans nos musées des échantillons qui sont d'une rare élégance, en même temps que très remarquables par les procédés de leur fabrication.

Autrefois on attribuait aux Gaulois toutes les fibules d'émail champlevé qui se fabriquèrent en Europe du Ier au IIIe siècle.

M. Molinier croit l'opinion exagérée et recommande avec raison une certaine prudence à cet égard. Mais il n'en est pas moins certain que les Gaulois ont su pratiquer l'émail.

La Gaule avait aussi des pierres précieuses qu'elle savait employer.

Le goût naturel des Gaulois pour le brillant et pour la parure était très développé.

« Tous les Gaulois qui sont revêtus de quelque dignité, dit un écrivain du temps de la conquête (Strabon, liv. IV), portent des ornements d'or, tels que des colliers, des bracelets, et des habits de couleur travaillés en or. »

Virgile (*Énéide*, VIII, vers 659) les peint de la même manière lorsqu'il raconte la prise de Rome par les Sénons : « Ainsi que leurs habits, leur chevelure est d'or; on voit briller leurs petites saies rayées; l'or enchâsse leurs cous blancs comme le lait. »

Les pauvres n'étaient pas moins curieux de toilette que les riches, seulement ils ornaient leur personne avec des matières moins précieuses. Ainsi, l'un des ornements qu'on rencontre le plus fréquemment parmi les débris de l'époque celtique est le bracelet de cuivre ou de bronze formé d'une seule pièce de métal coulé, qui se passait dans le bras, soit au poignet, soit au-dessus du coude. Les uns forment une suite de globules arrondis; d'autres sont lisses mais décorés de stries et de lignes artistement croisées.

Chez les Gaulois, le haut de la poitrine des guerriers se couvrait d'espèces de hausse-col, de plaques de métal ciselées, guillochées, émaillées. Une ceinture de métal serrait les reins et retenait les braies. Le principal bijou ou ornement de la toilette gauloise était le *Torques* ou collier. *Ce sont surtout ces objets de toilette qui nous font connaître le caractère de l'ornement gaulois.*

L'art gaulois n'a réellement résidé que dans l'ornement.

C'est uniquement par l'ornement que nous pourrons prouver son

existence au temps de l'indépendance, sa résistance pendant les temps gallo-romains, et sa résurrection pendant les temps mérovingiens et les temps subséquents jusqu'à l'époque romane.

Les pierres du grand tumulus dolmen de Gavr'inis en Baden[1] offrent de curieux spécimens de l'art ornemental des Gaulois.

« Ce monument, dit M. Salomon Reinach, dans son excellent *Catalogue du musée de Saint-Germain*, est construit en pierres énormes dont 23 sur 28 portent de bizarres gravures en creux, cercles concentriques, chevrons, flots de spirales, entremêlés d'incisions triangulaires ressemblant à des haches polies. On en connaît de semblables en Irlande. »

Cette décoration de la pierre a été courante chez les Gaulois en concurrence avec une décoration de zigzags, de dents de scies, comme on en voit à certaines pierres du musée Calvet à Avignon.

Cela s'est conservé pendant la domination romaine.

De gros blocs de pierre, conservés au musée de la société des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers, et provenant des assises de l'enceinte romaine de cette ville, prouvent par leur ornementation que, même à l'époque gallo-romaine, les allures du travail national ou autochtone avaient persisté dans certaines provinces.

On peut faire à part la démonstration de l'existence de l'art gaulois ou celtique à l'aide des monuments celtiques d'abord et ensuite à l'aide des survivances de cet art dans les arts postérieurs.

La décoration en flots agités et la décoration à dispositions géométriques continuèrent à être employées pendant la période mérovingienne (Preuves dans la décoration des sarcophage francs, toujours conçus dans le même esprit[2]).

L'ornementation géométrique que l'on rencontre sur les armes et les instruments de bronze, est généralement formée de traits, de rainures, de stries en sens divers ou avec enroulements, de petites roues et de rouelles.

1. Baden est le nom d'une petite île du golfe de Morbihan.

2. Décoration des sarcophages chrétiens du musée du temple Saint-Jean, Poitiers. — Voir les sarcophages d'Antigny (notice Espérandieu, p. 25). Les dessins qu'on y remarque rappellent par leurs formes certains dessins de l'époque gauloise. Voir les sarcophages de Maillé (Espérandieu, p. 25). La décoration de ce couvercle a été faite à la pointe avec un art et une originalité, qui donnent à penser au Père de la Croix qu'elle a été l'œuvre de quelque ouvrier indigène à qui ce genre d'ornementation traditionnelle était particulièrement cher.

Parmi les produits des fouilles du mont Beuvray, on a rencontré beaucoup de poteries à dessins ondulés et en zigzags. On peut les voir au musée de l'Hôtel Rollin à Autun. Les similaires sont au musée de Saint-Germain.

Au musée de Niort, sur un vase de terre grise, se trouve un des éléments du dessin gaulois à rayures dirigées dans des sens différents[1].

Les spirales constituent encore un des éléments de l'ornementation gauloise. Dans son *Art de terre chez les Poitevins*, M. Benjamin Fillon nous montre un type très intéressant de spirales et de zigzags sur un vase de verre[2]. La Phalène d'Auvers, le casque de Beru, le casque d'Amfreville nous en fournissent d'autres exemples[3].

Quant au signe en S, c'est un idéogramme.

« Il eût été plus rationnel, dit M. Flouest, de l'appeler la *double crossette* ou la *double spirale.* »

L'élégance de ses enroulements a facilement prêté à ce signe les allures d'un motif ornemental. Il ne faut pas contester qu'en certains cas, dans quelques lieux et surtout à des époques se rapprochant des temps modernes, il apparaisse uniquement comme moyen de décoration.

Mais ce n'est pas, dans son principe essentiel, un simple élément décoratif, une gracieuse alternance de spirales imaginées par la fantaisie d'un artiste et aussitôt propagée par ses émules ; c'est d'abord et avant tout un signe religieux, un symbole sacré, traduisant pour les initiés une idée mystique. Il appartient ainsi à la série des idéogrammes hiératiques.

1. Au musée des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers, il existe des poteries noires du Ier au Ve siècle, décorées de traits en sens différents. — Des pierres de l'époque gauloise du musée Calvet à Avignon sont ornées également de dessins à stries. — Au sujet de l'ornementation géométrique, on peut surtout consulter les volumes de dessin de M. Courault à la Bibliothèque nationale, et les dessins du recueil de M. Flouest.

2. A comparer avec le verre de Copenhague (V. le catalogue illustré du musée de Copenhague, p. 78).

3. Relativement aux spirales il y a d'intéressants rapprochements à opérer en étudiant les figures 24, 140, 141, 142, 144, 145 de l'ouvrage de M. Schliemann : *Mycènes, récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe.* Tout cela s'appelle l'ornement mycénien et ressemble étrangement à l'ornement gaulois.

Venu d'Orient ou d'Occident, comme la *croix gammée* ou Swastika, à une époque très reculée, cet idéogramme a suivi une marche parallèle et acquis une importance égale, quoique moins remarquée. Il n'est peut-être pas de peuple de race aryenne chez qui on ne l'ait rencontré.

Le signe en S[1] a favorisé la recherche d'arrangements divers, de modifications partielles, de groupements ingénieux, dont il a été fort habilement tiré parti, soit pour la décoration, soit même pour l'accentuation plus vive des conceptions qu'il représente. Le célèbre casque d'Amfreville acquis par le Musée du Louvre et plus récemment encore le beau disque en or, recueilli à Auvers et donné au Cabinet de France, ont prouvé, à la suite d'autres antiques, tout ce que signe offrait de ressources au goût délicat d'un habile artiste.

FRATERNITÉ ET ORIGINES COMMUNES DES RACES CELTIQUE ET GERMANIQUE. — Certains systèmes d'art, certains principes de décoration, certains genres d'ornements sont en quelque sorte éternels. Depuis qu'ils ont été formulés pour la première fois par une civilisation, ils circulent dans le monde moral, comme le sang des races qui les inventèrent circule dans les veines des descendants de ces races.

Mystérieux hiéroglyphes, écritures dessinées, ils sont fixés sur les monuments par les générations successives qui ont déposé en quelque sorte leur signature et enregistré leur présence partout où elles ont passé ou régné.

Malgré les combinaisons infinies et les amalgames divers auxquels ces signes se prêtent, ils sont presque toujours assez facilement reconnaissables.

M. Dresser a dit avec raison dans son ouvrage sur le *Japon, son architecture, son art, et son industrie* (1882) :

« Les formes ornementales et le système décoratif employés par un peuple ont plus d'importance que les faits ethnographiques ou les particularités d'architecture pour déterminer les relations et les migrations des races. »

1. Le S Gaulois se retrouve dans la décoration du filigrane du griffon du musée d'Arras. (Voir la planche de Linas, p. 26) et dans la décoration du vase de Gourdon de la Bibliothèque nationale (Voir le dessin donné par Bordier et Charton, t. I, p. 171. — C'est une preuve de la survivance de ce signe sous les Mérovingiens.)

M. Pottier est très ingénieusement revenu sur cette idée en août 1890 dans la *Gazette des Beaux-arts*, au cours d'un charmant article intitulé : *Grèce et Japon.*

L'art ornemental gaulois ou celtique était un instinct commun à toutes les races indo-européennes. Il se retrouve encore dans l'art indien. Il y eut fusion de cet instinct gaulois des décorations géométriques et ondulantes avec l'esprit des peuplades germaines, saxonnes, angles, scandinaves, qui participaient du même principe à un degré encore supérieur parce qu'elles étaient restées près de la source primitive.

La parenté originelle entre les Celtes et les Germains a été démontrée par M. d'Arbois de Jubainville au point de vue de la langue dans plusieurs mémoires dont voici les titres : *Les Celtes et les langues celtiques, leçon d'ouverture du cours de langue et littérature celtique fait au collège de France* (Paris, 1882) et *Celtes et Germains*, étude grammaticale (Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions, avril 1886). M. d'Arbois de Jubainville a traité de nouveau la question, dans la *Nouvelle Revue historique de Droit français et étranger* et enfin il va la traiter encore une fois dans la *Revue archéologique.*[1]

Dans le travail que j'annonce, M. d'Arbois de Jubainville démontrera la fraternité ou tout au moins l'alliance des deux langues au moyen de nouveaux arguments philologiques. Une des preuves qu'il fournira nous touche particulièrement. Le motif décoratif de la *spirale*, qui est commun aux deux arts celte et germain, est en même temps désigné par un même mot commun aux deux langues.

Il est utile de comparer les différents arts et les différentes civilisations. On enseigne en ethnographie que nos races de l'Ouest sont d'origine caucasienne. L'étude de l'art nous prouve également que certains éléments qu'on retrouve aux hautes époques dans la Russie méridionale ont existé et ont survécu dans l'art celtique. — Analogie signalée par Viollet-le-Duc entre les bijoux du Bosphore Cimmérien et certaines inspirations d'entrelacs de l'art celtique (casque de Beru).

1. L'article a paru dans la *Revue archéologique* T. XVII, 3ème série, p. 187 : *Les témoignages linguistiques de la civilisation commune aux Celtes et aux Germains pendant le Ve et le IVe siècle avant J.-C.*

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Dans ces leçons le professeur a dû lire et commenter les textes suivants que nous avons retrouvés dans ses dossiers.

1° Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 189. Citations indiquant que l'art roman est composé de différents éléments.

2° Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 194 et suivantes. Citation relative à la sculpture dans l'Ile-de-France à la fin du XI[e] siècle, dans laquelle l'auteur voit le réveil d'un esprit gaulois et des réminiscences de la sculpture gauloise.

3° Ruprich-Robert, *Architecture normande*, t. I, p. 182, fig. 192. Description d'un chapiteau d'Aurona (Lombardie). On voit sur le tailloir de ce chapiteau des spirales du style gaulois.

4° Lefèvre-Pontalis, *Gazette archéologique*, 1887, p. 29. Article relatif aux chapiteaux de l'église de Chivry, que M. Fleury avait classés à l'époque mérovingienne et qui datent en réalité du XI[e] siècle, d'après M. Lefèvre-Pontalis.

5° Honoré Gibert, *Le Musée d'Aix*. Description du bas-relief gaulois trouvé dans l'oppidum d'Entremont.

6° J. Quicherat, *Mélanges*, tome I, p. 402. Description d'une stèle du Musée d'Épinal.

7° A. Bertrand, *La Gaule avant les Gaulois*, p. 182. Étude sur le Swastika.

9° Buhot de Kerser, *Statistique monumentale du Cher*. Époque gauloise.

10° Jules Quicherat, *Mélanges*, tome I, p. 412. Damasquinage du bronze à l'aide du fer.

11° A. Bertrand, *Archéologie celtique et gauloise*, p. 376.

12° Jules Quicherat, *Mélanges*, tome I, p. 187. — Description d'une épée gauloise trouvée à Salon (Aube).

13° A. Flouest. Suite de la citation de M. Flouest, le signe en S, dont une partie a été utilisée dans la leçon. Bulletin Soc. Ant. de France 1884, p. 110 et 310.

14° F. Thiollier. — *Le Forez pittoresque et monumental*, tome I, p. 401. Description d'un chapiteau sur lequel on voit la croix gammée ou swastika.

15° Jules Quicherat, *Mélanges*, tome I, p. 402. L'art décoratif des Gaulois.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME LEÇONS

7 et 14 JANVIER 1891.

L'ÉLÉMENT GALLO-ROMAIN

MESSIEURS,

Nous examinerons aujourd'hui l'élément ou coefficient celto-latin, presque purement latin qui est, vous le savez, l'un des plus importants dans le total général dont est formé l'art *roman* de la sculpture.

J'ai essayé, mercredi dernier, de vous donner, à l'aide de nombreuses citations[1] et d'une rapide esquisse, une idée générale de ce qu'était la civilisation romaine de la décadence et une appréciation de sa valeur morale.

J'espère que vous avez lu et médité les livres que je vous ai signalés et qu'après avoir été demander la lumière aux sources historiques, vous comprenez maintenant de quel poids insupportable et exécré la culture païenne antique pesait sur le monde, et en particulier sur notre pays, pendant les cinq premiers siècles de notre ère.

Vous comprenez maintenant, comme moi, comment la civilisation antique s'était compromise, et enfin pourquoi la Gaule aspirait par tous les moyens à sortir de l'effroyable geôle sociale, administra-

1. Une conférence supplémentaire avait été employée par le professeur à l'analyse et à la lecture des textes de Lactance et Salvien.

tive et intellectuelle dans laquelle elle avait été enfermée par Rome.

Vous sentez que le terrain s'aplanit chaque jour de plus en plus durant plus de trois siècles, pour recevoir les deux forces nouvelles qui s'approchent : le christianisme et les Barbares, c'est-à-dire le *relèvement moral*, d'une part, et, d'autre part, une *modification politique et économique de la Société* dans le sens des instincts personnels aux races du Nord.

Lisez donc à ce sujet le beau livre qui résume une année de l'enseignement de M. Geffroy à la Sorbonne : *Rome et les Barbares* (Paris, Didier, 1874, in-12). Vous verrez que, dans ma petite sphère de l'histoire de l'art, je ne fais que suivre une ligne parallèle à celle qu'ont fermement et virilement tracée les esprits les plus distingués de l'Université.

Sans doute le Monde romain et la province gallo-romaine — car il n'y a plus de patrie celtique — le monde romain de l'extrême occident tremble devant l'inconnu, et recule momentanément devant la crise qui doit l'enfanter à une vie nouvelle.

Il recule devant la guérison par le fer et par le feu ; mais, malgré lui, inconsciemment quelquefois, comme vous avez pu le voir dans Lactance et dans Salvien, ce monde aspire à une transformation. Il espère tout du Christ et de l'orientation nouvelle de la pensée vers le génie des races septentrionales.

Comme on comprend bien alors que l'avènement du moyen âge a pu être, et a été effectivement, une révolution sociale ; que la féodalité, si défigurée par la suite, a été, elle aussi, à son heure un immense bienfait, une des formes historiques de l'évolution sociale, l'œuvre librement poursuivie de toutes les races et de toutes les castes échappées à l'enfer de la décadence latine, réfugiées et groupées sous la protection de l'esprit aryen pur.

Comme on comprend bien cette vérité traitée jusqu'à présent de paradoxe : Le moyen âge c'était le progrès ! ou, si vous voulez, la possibilité du progrès.

Tout se tient dans une civilisation. Quel crime pour la mémoire de la royauté française et de presque toutes les aristocraties positives ou morales de l'ancien régime que d'avoir conspiré avec le régime latin contre le pacte originel d'où la société chrétienne et

moderne était sortie! Quelle faute pour la Révolution que d'avoir voulu réformer en toute chose, sans tenir compte des antécédents ethnographiques! Quelle erreur que d'avoir voulu rester sourde à la voix de certains instincts héréditaires et inextinguibles, et de n'avoir fourni à l'expansion de la nation réorganisée, d'autre moule et d'autre modèle que le moule et le modèle latins.

Arrivons aujourd'hui aux monuments. Vous connaissez déjà quelques sources : le *Musée de Saint-Germain* que je vous ai recommandé de visiter et où de nombreux monuments gallo-romains ont été groupés en originaux et en moulages, et le *Musée du Trocadéro* où se voient 16 stèles gallo-romaines, moulées d'après les originaux du Musée de Sens. Vous en trouverez d'informes photographies sur la table.

Comme indication, vous avez encore la *carte de la Commission des Monuments historiques*, puis la *liste des monuments historiques*, chapitre spécial pour les monuments antiques. Enfin le Catalogue des Photographies de M. Mieusement qui contient une centaine de numéros concernant les monuments antiques.

Je vous signalerai maintenant en bloc les catalogues de tous les musées archéologiques de France. C'est la matière gallo-romaine qui forme le fond de tous ces musées. Je citerai particulièrement les catalogues des Musées de Lyon, Amiens, Angers, Nantes, Niort, Auxerre, Poitiers (Antiquaires de l'Ouest), Moulins, Toulouse, Aix, Marseille, etc.

Je ne peux pas vous donner lecture de la liste des monuments gallo-romains dont j'ai essayé de relever l'existence sur le sol français. Ce serait fastidieux.

Si quelqu'un d'entre vous, Messieurs, voulait entreprendre un travail sur la sculpture gallo-romaine, je lui communiquerai cette liste avec plaisir et en la complétant, car malgré sa longueur elle n'est pas complète. Elle ne sera jamais complète. On ne peut pas remuer le sol sans y trouver de nouveaux débris. Le nombre des monuments gallo-romains est effrayant. Rappelez-vous le mot de Quicherat pour qualifier le premier essor de la culture gallo-romaine. « La Gaule entra alors dans une ère de prospérité et de splendeur qu'elle n'a jamais retrouvée, même à l'époque moderne. »

En effet, ce fut une production folle. — La Gaule, si longtemps sans monuments, rattrapa le temps perdu. La bâtisse et la statuoma-

nie firent rage. La vieille aristocratie gauloise vendue à Rome et la classe moyenne enrichie et anoblie par ses fonctions et dignités s'en donnèrent à cœur joie. Elles étaient protégées par les gendarmes et c'est le peuple qui payait. Lisez Lactance et Salvien.

Remarquez que la culture gallo-romaine fut essentiellement urbaine, citadine : elle ne pénétra pas le peuple des villages, des campagnes, des *pagi*, les *pagani*, qui vivaient farouches au fond de leurs agrestes et rustiques retraites, fidèles aux croyances et aux traditions nationales. Ceux-ci furent longtemps hostiles, d'abord à la religion romaine et au culte de Rome et des Empereurs divinisés, ensuite rebelles à la foi chrétienne reçue d'abord par les villes et débutant seulement par faire des prosélytes dans le prolétariat des grandes agglomérations. Ils attendirent le rude apostolat de saint Martin, pour entrer, avec leur tempérament original, dans la communion catholique.

Malgré tout, l'art de surface, l'art des fonctionnaires et des latinisés triompha et s'épanouit. Malgré son caractère essentiellement superficiel et aristocratique, la culture gallo-romaine fut momentanément d'une extrême fécondité. Seulement, comme elle était factice et antipathique aux instincts nationaux, elle ne parvint pas à gagner la campagne, ni à jeter des racines dans le petit peuple, et quand l'aristocratie gauloise eut été dévorée par la fiscalité et l'administration romaine, cette culture disparut complètement. Il n'y eut plus que des sauvages paysans, *pagani*, qui n'étaient latins que par la langue.

Voilà pourquoi vous avez déjà vu, et vous verrez encore, notamment sur les tombes chrétiennes du musée du temple Saint-Jean à Poitiers, les principes de la décoration gauloise et les instincts celtiques se ranimer pendant les temps mérovingiens et lutter, dans certains centres, avec les doctrines de l'esthétique classique. Le sentiment national avait été conservé et sauvé par les habitants des campagnes que la culture latine n'avait pas entamés. Il put être ainsi communiqué au style roman et se transmettre par lui à l'art gothique.

Énumération des Monuments gallo-romains. — Nous les diviserons en catégories : arcs de triomphe, amphithéâtres et théâtres, bains, temples, statues et bas-reliefs.

Les arcs de triomphe étaient placés à l'entrée des villes ou sur les routes. Ils étaient nombreux en Gaule, car il en est resté à Trèves, à Reims, à Besançon, à Langres, à Carpentras, à Cavaillon, à Saint-Remy, à Orange, à Saint-Chamas et à Saintes. Celui de Saintes a une date certaine; il remonte à Tibère et porte le nom de Germanicus (Voir la notice de M. Audiat). C'est un type. C'est le plus ancien daté.

Certains amphithéâtres pouvaient contenir des vingtaines de mille ou trentaines de mille spectateurs.

On peut faire le compte des localités existant encore en France qui ont conservé jusqu'à nos jours quelques traces des *théâtres et des cirques* dont elles furent dotées au temps de l'administration gallo-romaine. Plus de cinquante. Voici les noms : Agen, Angers, Antibes, Arles (deux monuments), Autun (trois monuments), Bavay (deux monum.), Besançon, Béziers, Bonnée (Loiret), Bordeaux (un amphithéâtre appelé aussi Palais Galien), Bourges (deux monum.), Cahors, Chenevière (près Montargis), Dôle, Doué (Maine-et-Loire), Drevent (Cher), Evreux, Fréjus (deux monum.), Gran (Vosges), Langres (deux monum.), Levroux (Indre), Lillebonne, Limoges (deux monum.), Lisieux, Lyon (deux monum.), Mandeure, Le Mans, Marseille, Metz, Moissans (Jura), Narbonne, Néris, Nîmes, Orange (trois monum.), Orléans, Paris, Périgueux (deux monum.), Poitiers, Reims, Rodez, Saint-Bertrand-de-Comminge, Saint-Michel-de-Touch, Saintes, Saumur, Sceaux (près Montargis), Senlis, Sens, Soissons, Tintignac (près Tulle), Tours, Vaison, Valogne, Vienne (quatre monum.).

Théâtres proprement dits : surtout Arles et Orange; celui d'Orange est le plus beau de tous ceux qui sont connus.

Toutes les eaux thermales ont été connues et exploitées par les Romains : Vichy, Neris, Pougues, Aix, Royat, Le Mont-Dore, Bourbon-l'Archambault. Partout des monuments.

Dans les grandes villes, thermes de grandes proportions. A Paris, le palais des *Thermes* aujourd'hui l'Hôtel de Cluny. Je vous en parlerai plus loin.

Lieux de réunion, de *Casinos*, villes de plaisirs, comme Sanxay, la ville découverte par le Père Camille de la Croix, près de Poitiers, et qui a fait tant de bruit il y a quelques années. (Aujourd'hui classé parmi les monuments historiques.)

Il y en eut certainement beaucoup d'autres. On en trouve encore là où passe la charrue et où les forêts ont poussé.

Toutes les villes eurent des temples.

Sans parler de ceux de Vienne, de Nîmes, qui sont encore debout, on pourrait presque reconstruire ceux de Sens, de Saintes et du Puy. On en possède presque toutes les pierres, — notamment pour les fragments conservés au musée du Puy.

Voir le produit des fouilles de Saintes qui remplissent un Musée, et les fragments conservés à Dijon dans les substructions de l'église Saint-Étienne.

La statue était le rêve de tous les grands fonctionnaires. Sidoine, à la suite d'une longue série de vilenies, avait fini par mériter la sienne dans un édifice public. On trouve partout des morceaux de statues. Les bustes pendant les premiers siècles ont dû fourmiller.

Quant aux bas-reliefs, sans compter les frises des temples, les monuments funéraires et les enseignes de marchands nous en ont conservé les plus intéressants spécimens.

Il faut voir la salle XXII du musée de Saint-Germain, et il faut lire les pages 44, 45, 46 et 47 du catalogue de M. Reinach. Rien n'est plus curieux et plus instructif. Arrêtez-vous devant un marchand de pommes qui crie sa marchandise : *Mala mulieres, mulieresmeæ* ; voulez-vous des pommes, mesdames.

A Sens des stèles proviennent des murs romains de la ville, et ces murs peuvent être approximativement datés. Ils furent construits très probablement après la première invasion sérieuse des Francs et des Vandales en 275. Les édifices éloignés du centre de la ville furent alors abattus, et leurs matériaux employés à la construction des murailles de défense. En 356, ces murs étaient élevés et utilisables. Quand, cette même année 356, les Alamans et les Francs vinrent assiéger Sens, la ville, défendue par le César Julien, résista pendant trente jours et força les Barbares à se retirer.

La plupart des stèles qui nous sont parvenues et qu'on rencontre dans les musées de province peuvent être approximativement datées par le même procédé ; car elles ont presque toutes la même provenance et viennent des murs gallo-romains élevés autour des chefs-lieux de *Civitates*, pendant les IIIe et IVe siècles, avec tous les matériaux des édifices antiques démolis. Je vous ai expliqué dans la pré-

cédente leçon que la Gaule, affaiblie et épuisée par l'administration et la fiscalité romaine, s'était endormie dans la mollesse et qu'elle avait eu un terrible réveil, quand les Barbares étaient venus l'envahir. Elle improvisa une défense, et construisit hâtivement des remparts avec les débris de ses palais et de ses temples et les inutiles instruments de sa vanité et de son luxe. Le même fait se passe dans toutes les grandes villes de la Gaule et notamment à Paris.

Voyez le mémoire de Quicherat : *La rue et le château de Hautefeuille* à Paris[1] ;

L'Étude sur les textes de lois romaines expliquant la destruction des monuments dans les derniers temps de l'Empire d'Occident par M. de la Marsonnière[2] ; dans le *Bulletin monumental* de 1878, un article de M. Henri Schuermans : *A propos des remparts d'Arlon et de Tongres*. Cet auteur fixe de 277 à 306 l'édification des remparts dans la plupart des villes de la Gaule.

A Auxerre, vers le milieu du IVe siècle, sous la menace des invasions barbares, des murs, dont on retrouve des vestiges à l'intérieur de la ville actuelle, furent construits avec les matériaux des temples et des édifices publics.

Ce mur de défense d'Auxerre était achevé en 386, puisque saint Amateur, à cette époque, fit reconstruire dans l'intérieur des fortifications la basilique fondée sur la rive droite de l'Yonne par saint Pellerin.

Sur le musée de Sens, il faut consulter trente planches de photogravures publiées par la Société archéologique de cette ville sous le titre de *Musée gallo-romain de Sens*. — Le Musée de Sens a été en outre l'objet d'un très bon article dans le *Bulletin des Musées* du 15 octobre 1890, signé de M. Maurice Prou.

Si les monuments abondent, ils ne sont pas faciles à classer dans un ordre chronologique. Rien n'est plus difficile à dater exactement qu'une sculpture gallo-romaine.

Quicherat a formulé cette vérité quand il a écrit dans un de ses rapports au Comité des travaux historiques[3] à propos d'une communication faite par un des correspondants du Ministère :

1. Mélanges archéologie I, p. 440-460.
2. Mémoires de la société des Antiquaires de l'Ouest, t. 24. Année 1857, p. 65.
3. Jules Quicherat, *Mélanges*, tome I, p. 403.

« M. Laurent — c'est le nom du correspondant — a essayé de préciser à quelle époque il convient de rapporter chacune des pièces communiquées. Il met entre les unes et les autres l'intervalle de plusieurs siècles. On n'est pas libre de se donner tant de marge quand il s'agit de dater les sculptures antiques qui sortent du sol de la France. Nous ne saurions trop répéter à nos correspondants qu'il n'existe pas de sculpture de l'époque gauloise, attendu que les Gaulois, tant que dura leur indépendance, ne sculptèrent point la pierre. Ils ne se mirent à ce genre de travail que lorsqu'ils eurent contracté les habitudes romaines, et ils l'abandonnèrent presque complètement lorsqu'ils commencèrent à se convertir au Christianisme. *C'est pourquoi la plupart des sculptures gallo-romaines se placent entre le commencement du IIe siècle de notre ère et le déclin du IIIe*. Et il ne faut pas chercher dans le style de ces ouvrages de points de repère pour établir des époques dans la période que je viens d'indiquer. Sans doute une sculpture portant l'empreinte d'un vrai talent et digne d'être classée parmi les œuvres d'art annoncera le règne de Trajan plutôt que celui des empereurs syriens ; *mais des produits de la plus insigne barbarie peuvent appartenir indifféremment à ces deux époques et même remonter jusqu'aux premiers Césars*. Voilà un précepte qu'il ne faut jamais oublier. On ne risque jamais de se tromper beaucoup en regardant comme contemporaines les trois pierres du Grand-Mal-Deu et en leur assignant pour date les alentours de l'an 200 de notre ère. »

Autre difficulté : je vous ai dit que la caractéristique de l'art antique gréco-latin a été de garder toujours des regrets, d'avoir eu le sentiment de sa décadence, d'avoir toujours cherché à enrayer le mouvement de continuelle transformation de l'humanité, d'avoir toujours regardé en arrière, d'avoir fait obstacle au changement et d'avoir toujours voulu paraître plus ancien, plus primitif qu'il n'était ; en un mot, d'avoir eu une tendance à se vieillir et à se prolonger en croyant qu'on peut arrêter la marche du temps. Sous Adrien et les Antonins, on en est arrivé à faire de l'archaïsme grec et étrusque. Ce sentiment dura jusqu'au IVe siècle et jusqu'à l'apparition du nouveau style qui deviendra l'art byzantin, l'art gréco-oriental.

Il y a d'admirables travaux épigraphiques sur la Gaule romaine.

Vous connaissez les Léon Renier, les Mommsen, leurs collaborateurs, M. Héron de Villefosse, M. Hirchsfeld, etc. On sait tout ce qu'on veut savoir sur l'administration romaine. Les savants que j'ai cités ont renouvelé les sources de l'histoire à l'aide de l'épigraphie. On a codifié toutes les inscriptions. L'Allemagne publie le *Corpus inscriptionum latinarum*. La ville de Lyon publie un inventaire monumental de son épigraphie. Mais on ne s'est pas encore préoccupé de classer les œuvres d'art du même temps. On les admire de confiance. On les regarde peu et on ne les *interroge* pas.

Aujourd'hui nous sommes encore à leur égard au point où on en était au XVII[e] siècle. On continue à entonner chez nous des dithyrambes devant les monuments romains, on ne discute pas. C'est romain ! — Saluez, et tout est dit.

Il s'agira bientôt d'appliquer aux monuments d'architecture et de sculpture le système de codification et d'enregistrement suivi si fructueusement pour les textes épigraphiques. Mais ce travail n'est pas fait, n'est pas près de se faire et, en tout cas, ce n'est pas à moi de l'entreprendre dans une chaire de sculpture du moyen âge.

Cette besogne regarde les partisans de l'antiquité classique. On ne sait rien de précis sur l'architecture et la sculpture romaine en Gaule. Je prends d'abord comme exemple la *Porte de Mars* à Reims. Sa construction flotte indéterminée dans un espace de quatre siècles. Suivant une opinion encore accréditée et courante, elle aurait été élevée par les Rémois en l'honneur de César et d'Auguste, lorsqu'Agrippa, gouverneur des Gaules, fit faire les grands chemins qui traversaient leur ville. Cette opinion est si ancienne et si respectable qu'elle a trouvé place dans tous les guides. Cependant M. Jadart dans son petit Guide de Reims fait judicieusement observer, après bien d'autres érudits, qu'à voir cette profusion d'ornements, on reconnaît la décadence romaine, vraisemblablement la fin du IV[e] siècle. Ce monument pourrait bien, ainsi que l'arc de Besançon, n'avoir pas eu d'autre but que de célébrer les exploits de Probus (277) ou de Julien (360).

A Trèves, on a beaucoup discuté aussi à propos de la *Porte noire*, la *Porta nigra*. Quoiqu'elle soit d'un style plus sévère, il y a maintenant tendance à la rajeunir.

Le plus beau monument de l'époque gallo-romaine est le *Mausolée*

de Saint Remi, connu sous le nom de *Tombeau des Jules.* Eh bien, cet admirable monument, célébré par tout le monde, n'est pas encore définitivement daté. L'excellent catalogue de Saint-Germain dit avec raison qu'il « *paraît* remonter à l'époque républicaine : *fin du premier siècle* avant Jésus-Christ. » Mais vous voyez que l'affirmation est timide.

Le mausolée des Jules à Saint-Remi porte cette inscription : *Sextus Lucius, Marcus, Juliei, curaverunt fieri parentibus sueis.*

Ce texte comporte une *orthographe archaïque* concordant avec la date supposée de sa rédaction : JVLIEI pour *Julii* et SVEIS pour *suis.*

Cette inscription se traduit ainsi :

Sextus, Lucius, Marcus, de la famille des Jules, ont fait élever ce monument à la mémoire de leurs parents.

D'après M. Léon Palustre (de *Paris à Sybaris*) : « la beauté de l'architecture, la banalité des sujets représentés dans les bas-reliefs et la pauvreté de leur exécution ne permettent pas d'assigner au mausolée une date antérieure au règne de Constantin. » Il ne lui semble pas possible de tirer un argument du latin primitif de l'inscription en faveur de l'antiquité du monument. D'autres archéologues, parmi lesquels M. Ch. Lenormant et M. Gilles, regardent les profils et la sculpture de ce mausolée comme appartenant à l'art grec et font remonter l'édicule à l'ère d'Auguste.

Le plus beau peut-être de tous les arcs de triomphe élevés en Gaule, c'est l'arc d'Orange. Eh bien, à l'heure qu'il est, l'arc d'Orange n'est pas daté avec précision et fixité[1].

« Les bas-reliefs de l'arc d'Orange, dit le *Catalogue du Musée de Saint-Germain,* ont pour sujet les victoires des Romains sur les Gaulois, à une époque voisine de l'ère chrétienne, mais qui n'a pas encore été déterminée avec certitude.

1. Suivant une opinion qui compte encore beaucoup de partisans, l'arc d'Orange et les autres arcs de la même contrée qui portent le cachet de la même époque et du même style, c'est-à-dire ceux de Carpentras, Cavaillon, Saint-Remi et d'autres dont on a les débris à Marseille et à Arles, avaient été bâtis par *Domitius Ahenobarbus*, en mémoire de la bataille célèbre dans laquelle il vainquit Bituit, roi des Arvernes, et ses confédérés. Cette bataille fut livrée au confluent de l'Ouvèze et de la Sorgue, près du pays, qui s'appelait alors *Vindalium* et qui prit depuis le nom de *Bedonides.*

« Quelques savants pensent que l'arc d'Orange est le monument des victoires de Domitius Ahenobarbus sur les Allobroges en 121 avant Jésus-Christ; d'autres, avec plus de vraisemblance, croient qu'il est destiné à rappeler la soumission de l'Eduen *Sacrovir* et du Trévire *Julius Florus* qui s'étaient révoltés sous Tibère en l'an 21 après Jésus-Christ. Il est à remarquer que le nom de *Sacrovir* se lit sur un des boucliers gaulois.

« Les bas-reliefs présentent des trophées fort curieux à cause des renseignements qu'ils fournissent sur la forme des armes gauloises; on y voit le sanglier-enseigne, le casque à cornes, les grands boucliers oblongs, la trompette ou *carnyx*, les têtes coupées qui ornaient les trophées. Les Gaulois combattent tout nus, avec une sorte de *plaid* sur les épaules, le *sagum*.....

« Les noms inscrits sur les boucliers semblent désigner des chefs gaulois, *Sacrovir*, *Mario*, noms au nominatif. L'inscription en lettres de bronze qui décorait l'architrave de l'arc a disparu, mais les trous de scellement subsistent et l'on s'est efforcé, d'après ces vestiges, de reconstituer la dédicace primitive. M. de Saulcy a pu retrouver ainsi la mention de l'empereur Tibère, *fils d'Auguste*, *petit-fils du divin Jules* (*César*), *Auguste*. L'inscription paraît avoir été gravée alors que le monument était déjà achevé depuis longtemps. »

Donc incertitude sur la date du plus grand et du plus bel arc de triomphe de l'ancien empire romain.

PERSONNALITÉ ET GOUT PARTICULIER DE L'ART GALLO-ROMAIN. — « L'esprit gaulois, dit Viollet-le-Duc (t. VIII du *Dict. rais. d'archit.*, p. 103) laisse percer quelque chose qui lui est particulier dans cette sculpture chargée, banale, sans caractère, et s'affranchit parfois du classicisme romain en pleine décadence. Ainsi, par exemple, il ne s'astreint pas à des reproductions identiques d'un même modèle pour les chapiteaux d'un ordre dépendant d'un édifice. Les fûts des colonnes se couvrent d'éléments variés. Les types admis pour les ordres se modifient; il y a comme une tentative d'affranchissement. Ce n'est pas ici l'occasion de nous étendre sur la valeur de ces symptômes qui, au total, n'est pas considérable, mais cependant nous devons les signaler, parce qu'ils font connaître que la Gaule ne res-

tait pas absolument sous l'influence étroite de la tradition des arts romains. Des fragments existant à Autun, au Mont-Dore, à Auxerre, à Lyon, à Reims, à Dijon, dans le Soissonnais, et qui datent des IIIe, IVe et Ve siècles, indiquent ces tendances originales. » Et Viollet-le-Duc dessine un chapiteau provenant du portique de clôture du temple de Champlieu dans les environs de Compiègne, et datant du IIIe siècle. Dans ce chapiteau on voit la figure humaine mélée au feuillage ordinaire.

Dans les monuments suivants que je signale à votre attention, se trouvent profondément marqués la personnalité et le goût particulier de l'art gallo-romain :

Chapiteau du musée d'Angoulême ; buste d'homme émergeant des feuilles ;

Chapiteau du musée d'Auxerre (nº LVI du catalogue raisonné et illustré) ;

Chapiteau du musée de Valence et chapiteau du musée de Grenoble, provenant tous deux de Vienne et du même édifice.

Dans cet ordre d'idées de la personnalité de notre art gallo-romain, j'emprunte à ce livre admirable de M. Choisy : *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 184, livre dont je vous parlerai longuement dans notre prochaine réunion, le passage suivant.

Ecoutez bien :

« Sur le territoire de l'ancienne Étrurie, la tradition étrusque donne, même aux édifices postérieurs à la conquête, un cachet de mâle simplicité, dont les fragments romains de Pérouse se montrent profondément empreints. *Nous-mêmes (les Gaulois), nous avons eu notre architecture au temps des Empereurs ; et les caractères de cette élégante école des Gaules, marqués dans les ruines de Saint-Remy, d'Orange et de Saint-Chamas, sont si bien l'expression d'une sorte de génie qui nous est propre, qu'ils se retrouvent presque intacts dans les édifices de notre Renaissance.* »

A propos des Thermes de Julien à Paris, même observation.

« Dans quelques provinces, dit M. Aug. Choisy (*L'Art de bâtir chez les Romains*, p. 180) la rupture des traditions fut peut-être moins brusque ; ainsi, vers le Nord des Gaules, on construisait encore sous Julien, avec une ampleur qui rappelle celle de l'ancienne architecture romaine. Les Thermes de Paris peuvent être avec quelque

vraisemblance rapportés à cette date : or la *supériorité* de ce monument par rapport aux édifices contemporains de Rome paraît incontestable. »

INFLUENCE GRECQUE ET ARTISTES GRECS TRAVAILLANT DANS LA GAULE ROMAINE. — L'influence grecque succède dans la province romaine à l'influence phénicienne, qui avait rayonné jusque là dans les Gaules par la colonie orientale de Phocée devenue Marseille.

Les stèles de Marseille sont à cet égard très intéressantes à étudier. On peut également citer comme conséquence de la pénétration phocéenne la *Vénus de Lyon*, en marbre, trouvée à Marseille.

« La tête est coiffée du *calathos* et couverte d'un voile à bord festonné, se terminant de chaque côté par des bandelettes ondulées ; elle est vêtue d'une tunique plissée à manches lisses et tient devant elle une colombe. Ce précieux spécimen de l'art grec oriental du VIe siècle avant notre ère a été trouvé au siècle dernier, à Marseille, dans la rue des Consuls. Hauteur 0^m64 centimètres. (Catal. des sculptures antiques. du Musée de Lyon, N° 1. Pas de gravure.)

Il y avait des peintres grecs établis dans la Gaule. Témoin Diogene Albinus, peintre du premier siècle de l'Empire, dont la stèle funéraire a été trouvée dans l'Église de Bourbon-Lancy (Saône-et-Loire).

Dans un mémoire intitulé, *Quelques observations sur la sculpture grecque en Gaule*, M. Heuzey a signalé sur notre sol l'existence d'ouvrages de provenance grecque bien certaine. « Ce qui fait surtout l'intérêt de la découverte de M. Noisy, dit M. Heuzey, c'est qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les régions de la 2me lyonnaise des ouvrages d'une exécution aussi libre et aussi franche et qui appartiennent comme ce fragment à la classe des belles sculptures antiques de nos musées. Les qualités de ce fragment sont telles, en un mot, que s'il avait été découvert à Arles, à Rome ou même à Athènes, on en serait certes moins étonné que de le rencontrer dans les pays des Lexoviens. »

On sait d'ailleurs que les Gaulois faisaient, à l'occasion, appel au talent des *statuaires grecs*.

On peut citer le cas du sculpteur Zénodore et du colosse de bronze de Mercure, élevé pendant la seconde moitié du premier

siècle de notre ère sur le Puy-de-Dôme, par les Arvernes. L'auteur de cet ouvrage, Zénodore, était évidemment, comme son nom l'indique, un artiste grec. Il était engagé par la cité gauloise au prix de 400,000 sesterces (84,000 francs) pour un travail qui ne dura pas moins de 10 ans (*Pline*, XXXIV, 18.) C'est vainement qu'un patriotisme mal compris a cherché à faire de Zénodore un sculpteur gaulois et même un sculpteur arverne! On ne peut tirer de ce fait qu'une seule conclusion. Il montre l'intervention directe des artistes grecs dans la Gaule romaine. Plus tard Zénodore fut appelé à Rome pour y exécuter la statue de Néron.

La Gaule dut recevoir de nombreuses statues *grecques*, et grecques des bonnes époques. Exemples : Diadumène de Vaison aujourd'hui à Londres; Vénus d'Arles, donnée à Louis XIV, aujourd'hui au Louvre; Vénus accroupie, de Vienne, au Louvre.

Le grec même était enseigné dans les écoles des quatre premiers siècles. Le rhéteur Eumène qui vivait sous Constance Chlore était originaire d'Athènes, mais né à Autun. Il fut chargé de la direction des écoles publiques de cette ville. Il s'est illustré en consacrant son traitement de directeur (environ 26.000 francs), à la restauration des bâtiments de ces écoles.

Un des rhéteurs du IV[e] siècle, Ausone (310 ?-391), professeur à Bordeaux, nous a laissé l'éloge de ses principaux collègues, les rhéteurs et les grammairiens de cette ville. Ils étaient trente et un.

Leurs fonctions, placées après celles des médecins (tout était classifié chez les Romains), étaient fort honorées et leur donnaient droit, ainsi qu'à leurs fils, à divers privilèges et exemptions.

Nous avons un rescrit impérial du 23 mai 376, qui montre qu'il y avait des écoles publiques dans toutes les grandes villes de la Gaule. En voici la traduction :

« A Antonius, Préfet du Prétoire des Gaules.

« Qu'au sein des cités les plus populeuses qui fleurissent et brillent dans l'étendue du diocèse commis à ta Magnificence, les maîtres les meilleurs président à l'éducation de la jeunesse, nous voulons dire ceux qui sont *rhéteurs* et *grammairiens* dans les littératures grecques et romaines. Ceux d'entre eux qui sont orateurs seront gratifiés par le fisc de vingt-quatre *annones* d'émoluments. Les grammairiens latins ou grecs auront un peu moins; ils toucheront suivant l'usage dix-huit *annones*. »

« Afin que toute cité qualifiée de métropole élise de fameux professeurs, et comme nous ne pensons pas que chaque ville puisse librement rémunérer à son gré ses maîtres et docteurs, nous avons jugé devoir traiter plus généreusement la très illustre cité de Trèves en y faisant donner trente *annones* au rhéteur, vingt au grammairien latin et douze au grammairien *grec*, si l'on peut en trouver un capable. » (*Code Théodosien*, XIII, 3.)

L'*annone* était la somme qu'un soldat recevait pour sa paye et pour son entretien.

Ne nous étonnons donc pas du caractère remarquable et parfois exquis de la sculpture romaine de la Provence. (Voir les Musées d'Arles et d'Aix.)

Cette heureuse influence persista. La fabrique des sarcophages d'Arles put longtemps rivaliser avec celle de Rome.

Sans compter l'intervention latente de la personnalité et du tempérament celtique, l'art romain sur le sol gaulois était donc imprégné à très forte dose de l'influence grecque. Il y en a deux autres exemples très frappants au Musée d'Aix en Provence : N° 348, statue gallo-romaine d'un assez beau style (voir le catalogue de M. Gibert) ; N° 276, enseigne de vétérinaire.

Vous ne serez donc pas surpris de voir bientôt avec quelle facilité la culture byzantine ou gréco-orientale prendra racine chez nous à partir du VIe et du VIIe siècle. L'élément grec dont la sculpture gallo-romaine était pénétrée devait naturellement servir de véhicule à la propagande de l'art néo-grec que Byzance et l'Asie grecque venaient de fonder.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Citations lues par Courajod au cours de ses quatrième et cinquième leçons.

BORDIER et CHARTON, *Quelques notes sur Pline et sur les rhéteurs.*

DARTEIN, *Architecture Lombarde* (p. 654). Violence des Longobards envers les peuples soumis à leur domination.

LAVISSE, Détails biographiques sur Symmaque et Boëce. *La société romaine vers la fin de l'Empire.*

LEBÈGUE (Alb.), *Une école inédite de sculpture gallo-romaine.* (*Rev. des Pyrénées*, I, 1889, p. 141-166).

BUHOT DE KERSERS, *Statistique monumentale du Cher.* — Description des différents monuments du Haut Berry.

BOURQUELOT, *Inscriptions antiques d'Auxerre. Origine et dénomination de cette ville.* (Mémoires de la Société des Antiquaires de France. XXX, 1068.)

R. P. DE LA CROIX, *Thermes romains de Poitiers. Congrès et Bulletins de la Société française d'archéologie*, année 1878.

L. AUDIAT, *L'âge des Remparts de Saintes*, Bulletin de la Société des Archives historiques de Saintonge et d'Aunis. Année 1889, p. 16.

M. PROU, *Bulletin des Musées* (15 octobre 1890, p. 343). Description du Musée de Sens.

SIXIÈME LEÇON

21 JANVIER 1891.

L'ÉLÉMENT GALLO-ROMAIN

(*Suite*)

MESSIEURS,

Nous achèverons aujourd'hui l'examen du coefficient gallo-romain.

Il y a des vérités qu'il faut avoir le courage de proclamer lors même qu'elles sont en contradiction avec le sentiment général du public et les conclusions de l'éducation antérieure. Je n'ai jamais manqué à ce devoir, quelles que puissent en être pour moi les conséquences, et je ne recule pas devant la responsabilité des doctrines que je vous ai exposées sur la décadence latine.

Cependant, pour vous donner confiance et vous faire partager mon sentiment, je suis bien aise de montrer encore par quelques courtes citations que je ne suis pas seul de mon avis. Voici ce qu'on pensait déjà, il y a une vingtaine d'années, de cette absorption complète de la Gaule et du monde occidental par Rome :

« Jusqu'à ce que le christianisme fût assez grandi pour comprendre sa puissance et sa personnalité, les ARTS *et la littérature du monde antique ne vécurent que d'une vie d'imitations et d'emprunts. Tout est pastiche alors.* Le langage, le costume, les monuments (quoique se dégradant à mesure que l'on avance) sont toujours les mêmes. Les

hommes, toujours fascinés par l'éclat du passé, n'en détournaient pas leurs regards, et s'efforçaient de rester les mêmes aussi ; mais l'humanité obéit à la même loi que les sphères du ciel, auxquelles l'immobilité est interdite[1] »

Donc pour les auteurs de ces lignes très justes, très judicieuses, vis à vis de la décadence romaine c'est le moyen âge qui représentait le progrès. Lui seul pouvait préparer l'avenir, et l'humanité ne devait pas rester stationnaire.

Vous n'avez pas oublié la page terrible que j'ai empruntée à Lactance pour vous dépeindre l'état où la fiscalité romaine avait réduit la Gaule. Cette fiscalité avait à alimenter l'administration et les travaux publics. Ces travaux n'exigeaient pas seulement l'argent des malheureux contribuables gaulois, mais encore ils entraînaient la réquisition du travail manuel.

Il faut dire deux mots du travail public, travail obligatoire et forcé pour toute une catégorie de citoyens. M. Choisy a très bien compris et parfaitement expliqué cette cause de profonde impopularité de l'administration romaine et de ses principes d'art. La plupart des monuments publics n'étaient pas seulement une injure aux sentiments de la nationalité gauloise; ils représentaient en outre le souvenir de longues exactions passées et la menace des exactions à venir.

« Ces réquisitions, dit M. Choisy (*Art de bâtir chez les Romains*, p. 210), dont Lactance nous a laissé une saisissante peinture (*De mortibus persecutorum*, cap. VII), étaient si peu des mesures d'exception aux yeux des Romains, qu'on voit un de leurs historiens[2] adresser à Vespasien des éloges pour avoir bâti dans les provinces « *sans arracher les laboureurs à leurs champs* » .

Toute l'antiquité se trahit dans ce seul trait, qui devient plus caractéristique encore si l'on songe qu'il nous reporte aux siècles les plus prospères de Rome et aux meilleurs princes qui aient gouverné l'Empire.

Cette splendeur inouïe de la période gallo-romaine, que j'ai essayé de vous faire entrevoir dans notre dernier entretien, a donc

1. Bordier et Charton, *Histoire de France*, p. 101 (éd. de 1878).
2. Aurel. Victor : *de Cæsarib.* cap. IX.

été bien chèrement achetée. Une aristocratie traîtresse à la patrie l'imposa près de quatre siècles à notre pays, de connivence avec l'étranger et à l'aide de la plus abominable des lois sociales empruntées au vainqueur. Cette prospérité apparente était, en effet, le produit des douleurs et des larmes du peuple, le résultat d'un régime de servitude et d'esclavage. Ce ne sont pas des mots, mais des faits. C'est sur cette dernière institution que reposait, en définitive, toute la civilisation romaine, c'est à cette institution qu'elle doit les plus imposantes manifestations de son art.

En Gaule, comme dans tout le monde romain, le peuple payait, subissait, bâtissait sous le fouet et dépouillait chaque jour son tempérament d'art national, pour complaire à quelques privilégiés associés aux vanités du Sénat romain.

Et on aurait voulu que le peuple celtique s'associât de cœur à cette factice et mensongère culture latine! Certainement, il lui resta profondément hostile. Il n'eut de commun avec elle que la langue qu'il fut forcé d'accepter, ou plutôt par laquelle il avait été séduit. Mais, il préserva son esprit de la contagion. Pour avoir été extrêmement brillante, la civilisation gallo-romaine n'en fut pas moins absolument superficielle.

Écoutez M. A. Choisy[1] :

« L'Empire sentit enfin les funestes résultats d'un système économique fondé sur le mépris des droits individuels et des libertés privées. *Les campagnes supportèrent pendant trois siècles les pénibles lois qui les astreignaient à construire pour les villes des édifices d'un caractère purement municipal; les petites villes elles-mêmes subirent l'obligation de subvenir aux dépenses des grandes cités* (voyez le Code théodosien); mais enfin incapables de suffire plus longtemps aux exigences de la tyrannie impériale, on vit, dans les Gaules, par exemple, les habitants des campagnes profiter du relâchement des liens qui les rattachaient à l'Empire, pour s'armer contre lui, et cesser d'être ses auxiliaires pour redevenir ses ennemis. »

Tout cela est parfaitement vrai. Il y eut opposition de la campagne et des villes. Je vous montrerai dans quelque temps que le

1. *Art de bâtir chez les Romains*, p. 211.

nom de Romain, jadis si recherché, devint une injure et que le peuple, lassé par la lâcheté de ceux qui l'exploitaient sans parvenir à le protéger et à le défendre, finit par faire cause commune avec les Barbares.

J'insiste beaucoup sur tous ces faits, Messieurs, pour vous faire comprendre que, si l'art *romain* a régné incontestablement dans les Gaules, il n'y a jamais été l'expression sincère du sentiment national, ni l'image complète et intégrale de l'esprit de la nation prise dans son ensemble. Ce serait se tromper que de juger l'état d'esprit de la *nation gauloise* sur les renseignements fournis par la littérature gallo-romaine et par l'art gallo-romain. Ces deux branches de l'activité intellectuelle ne furent cultivées sous la forme gallo-romaine que par certaines classes privilégiées et ne reflètent, pendant plus de trois cents ans, que la pensée d'une minorité temporairement maîtresse du pays en vertu de l'organisation sociale.

Les masses populaires restèrent profondément étrangères à l'art romain, aussi étrangères sans doute qu'elles le sont aujourd'hui à certains de nos arts cultivés en serre chaude dans certains milieux mondains ou académiques. L'art gallo-romain fut uniquement un art d'état-major social. Son esprit ne pénétra pas dans l'armée des citoyens. Et tout disparut avec l'état major. Le peuple supporta l'art gallo-romain comme il avait supporté tout le reste; mais il ne s'y rallia pas. Il resta en dehors du mouvement factice et superficiel créé par les classes privilégiées.

Si le peuple s'était sincèrement associé par son esprit à l'art gallo-romain, notre art serait devenu et resté latin, comme notre langue est restée latine, parce que le peuple avait consenti à l'adopter dès le début.

En effet, un sentiment n'a chance de demeurer éternellement chez un peuple que s'il parvient à pénétrer les couches profondes de ce peuple.

Que nos arts modernes profitent de la double leçon fournie par la langue française et par l'art gallo-romain! Nous parlons encore actuellement une langue néo-latine, parce que la bouche du peuple a consenti à la parler, il y a près de deux mille ans. Le moyen âge a créé et pratiqué l'art gothique, *l'art septentrional*, parce que, il y a deux mille ans, le peuple, fidèle à la voix du sang, a refusé de subir

l'art latin et n'a jamais cessé à toutes les époques de se désintéresser de ses manifestations, appréciées seulement d'une minorité oppressive et séparatiste. Avis à l'art contemporain français! Il deviendra national et populaire où, lui aussi, ne sera bientôt plus qu'une langue morte, le dialecte cryptographique de quelques initiés, le pâle et aristocratique héritier de l'art gallo-romain.

Dans notre réunion de mercredi dernier nous avons vu combien l'action de Rome avait été grande. Examinons aujourd'hui comment et par quels moyens cette action s'exerça.

« Les Romains, dit l'abbé Cochet (*Normandie souterraine*, 2e ed. 1855, p. 55,) apportèrent tout avec eux dans la Gaule : architectes, sculpteurs, peintres, mosaïstes, graveurs, potiers, verriers et écrivains. Des légions ouvrières suivaient les légions armées; et ce sont les noms de ces artistes latins que nous lisons au fond des vases, sur le flanc des terrines, sous l'anse des amphores, sur le cachet des marchands et sur la pierre des tombeaux. » Oui, c'est vrai.

Au début, dans la Gaule pénétrée par l'esprit de Rome (et tout d'abord dans la Gaule du Sud), tout dut être à la romaine. Œuvres d'arts et artistes étaient directement apportés par l'Italie. Ce ne fut que plus tard, quand des apprentis gaulois eurent pu se former dans les ateliers importés par les vainqueurs, que les instincts nationaux revendiquèrent quelques-uns de leurs droits et parvinrent à se manifester sous les mains nationales timidement initiées. De là les signes et ornements signalés sur les pierres des musées de Poitiers. De là les signes en S, les *Svastika*, les enroulements et spirales remarqués sur quelques statuettes de divers musées. Vous en avez vu des photographies. Je n'ai pas à y revenir.

Mais, en somme, l'art de la sculpture gallo-romaine fut un art essentiellement romain, à peu près uniquement latin, non seulement d'inspiration, mais fort souvent encore d'exécution.

La colonne était la colonne gréco-latine. Le chapiteau était le chapiteau corinthien ou ionique ou composite de la décadence, sauf les exceptions heureuses dont je vous ai montré quelques exemples.

En sculpture comme en architecture, la main-d'œuvre était nécessairement romaine quand elle était le produit de l'importation et qu'elle émanait de la capitale du monde et du chef-lieu de son

industrie. Elle demeura romaine longtemps encore par les succursales qu'elle dut fonder dans les Gaules, près des carrières, près des mines, près des gisements de matières premières.

En Italie, d'où il fut importé, l'art de bâtir, de façonner la pierre, avait été, nous le verrons bientôt, le privilège légal de certaines corporations d'ouvriers. Il en fut de même dans la Gaule qui fut régie par les mêmes lois que Rome et le monde.

Aux derniers jours de la décadence, le travail de la pierre devint même le monopole de certaines contrées, et il est probable que ces escouades d'ouvriers, qui furent successivement mandés, à partir du IVe siècle, dans tous les pays barbares qui voulaient construire à la romaine, partaient tous des mêmes centres où les traditions (comme par exemple pour l'Italie dans le pays de Côme) s'étaient le mieux conservées. De là, malgré les manifestations particulières des diverses écoles, un certain ton général d'uniformité.

Il y avait, aux temps gallo-romains, des fabriques de colonnes, de chapiteaux, de sarcophages, de moulures de marbre qu'on expédiait par toute la Gaule. En un mot, il y avait des monuments qui étaient faits à portée des carrières sur des modèles, sur des poncifs, d'après des formulaires, — comme cela est arrivé pour les inscriptions chrétiennes, et plus tard, à la fin du XVe siècle pour les marbres travaillés à Carrare et à Gênes.

L'économie politique a des procédés éternellement semblables. Ces produits de pacotille étaient entreposés dans des magasins vraisemblablement situés à proximité des grandes voies de l'Empire et répartis sur le territoire gaulois.

M. Le Blant a démontré qu'il y avait très probablement des formulaires pour les *lapicides* travaillant en gros. (Voir l'*Epigraphie chrétienne en Gaule et dans l'Afrique romaine.*) La preuve est faite à l'aide du mot *tanto* laissé par un lapicide qui n'a pas substitué à ce mot *tanto* le chiffre exact de l'âge d'un défunt. Je vous ai montré la pratique du même procédé sur les monuments fabriqués en pacotille en Flandre, au XVe siècle, et taillés dans la pierre noire de Dinan ou la pierre bleue de Tournay.

Quand je traiterai de la période de l'art latin-chrétien en Gaule, je vous parlerai de certaines fabriques de sarcophages comme celles qui existaient à Arles en Provence, et à Dissengis dans l'Yonne. Je

parlerai aussi des entrepôts et notamment de celui de Quarré-les-Tombes près d'Avallon. Je vous dirai quelques mots tout à l'heure des ateliers de marbres pyrénéens.

Pendant les temps gallo-romains, quelques monuments de marbre sont arrivés dans certaines villes, à Poitiers notamment, tout taillés. Un architecte commandait ses assises dessinées sur une épure ou seulement les parties sculptées en marbre de ses assises, aux chantiers, à la carrière. Là, ces assises ou ces parties d'assises sculptées recevaient un signe, un *numéro*, d'après un plan d'assemblage expédié par l'architecte. A l'arrivée du produit manufacturé, on n'avait plus qu'à poser, à la place indiquée par le numéro, l'assise, le morceau de marbre. Le P. de la Croix a relevé sur certaines parties des Thermes de Poitiers des preuves non équivoques, de ces numérotations. On lit sur deux pierres :

Sextus sinistræ, VI^us^ sinistræ.

Tertius dextræ, III^us^ dextræ. (Cf. fig. 1 et 2).

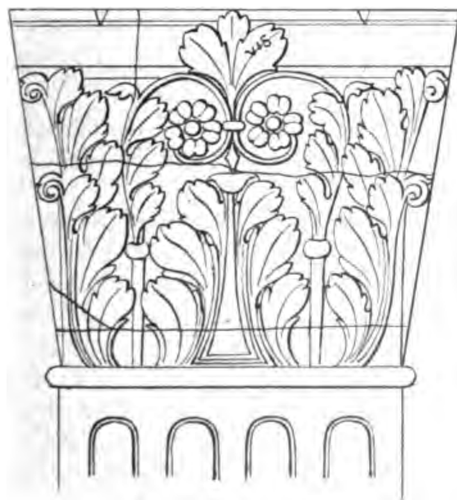


Fig. 1. — Chapiteau des Thermes Romains de Poitiers portant sur la partie supérieure la mention VIS.

Le même musée de la société des Antiquaires de l'Ouest, si prodigieusement enrichi et si bien aménagé par le Père de la Croix, pos-

sède une suite de moulures *en marbre* des bas temps gallo-romains, peut-être des temps mérovingiens. Ces moulures de marbre ont probablement été expédiées à Poitiers, toutes taillées pour être distribuées à certaines places comme des incrustations, au milieu des constructions des IVe, V^{e}, VIe ou VIIe siècles.

Je vous montrerai bientôt sur quelques monuments de basse époque l'emploi de ces morceaux de pierre choisie et taillée, alors qu'il n'existait plus que de rares foyers d'art où l'ont sût encore dresser quelques profils.

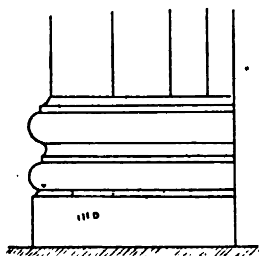


Fig. 2. — Base des Thermes Romains de Poitiers portant la mention III D.

Il y eut donc hors de Gaule et en Gaule des fabriques de sculpture et de morceaux d'architecture ; il y eut des agences latines de travaux de construction.

Il faut faire pour l'époque gallo-romaine le travail que j'ai fait devant vous l'année dernière, pour retrouver les foyers de l'art italien épanouis sur la côte méditerranéenne, et d'où l'influence de la Renaissance classique a rayonné sur notre pays. Nous n'aurons pas la ressource de pouvoir fouiller chez les notaires et de faire nos preuves à l'aide de textes historiques. Mais nous saurons bien nous en passer. Il faudra chercher les centres d'industrie dans les environs des principaux gisements de marbre français, et d'abord nous serons conduits directement *aux Pyrénées*, où l'art français n'a jamais cessé de s'approvisionner depuis les temps gallo-romains.

Le Musée de Toulouse possède très probablement quelques produits d'un atelier où la sculpture gallo-romaine s'exécutait dans d'assez grandes proportions et dans d'assez bonnes conditions. Je fais allusion aux monuments découverts à *Martres-Tolosanes.*

M. Roschach disait, dès 1865, dans son excellent catalogue du Musée de Toulouse : « Un temple, une habitation de plaisance artistement décorée par la magnificence d'un possesseur inconnu et peut-être aussi un *chantier permanent de marbrerie où l'on exploitait, pour les besoins de la plaine* (bustes, tombes, cippes, autels votifs) les brèches blanches venues par eau des hautes vallées de la Garonne, tels paraissent être, jusqu'à ce jour, les seuls établissements antiques dont les fouilles de Martres ont constaté l'existence. » Voilà ce qui s'appelle avoir le flair de l'archéologue.

Depuis, en 1889, M. Albert Lebègue, dans un article intitulé : *Une école inédite de sculpture gallo-romaine*[1], est revenu sur les questions soulevées par les monuments sortis des fouilles de *Martres-Tolosanes*. Je crois que M. Lebègue a tort de refuser au dépôt de sculpture exhumé à Martres la qualité d'atelier si bien devinée et comprise par M. Roschach ; mais il a tiré de ses recherches quelques très utiles et très intéressantes conclusions.

« On a retrouvé à Martres-Tolosanes, dit-il, les productions nombreuses d'une école gallo-romaine, imitée des anciens, sans être servile, entachée parfois de barbarie gauloise et s'efforçant ailleurs de s'élever jusqu'à la pureté grecque. On y distingue plusieurs styles et on pourrait la subdiviser en petites écoles. Ces œuvres sont en marbre du pays, presque toujours en marbre de Sost ou de Saint-Béat. » M. Lebègue remarque que ces sculptures se rapprochent par leurs qualités de certaines médailles exécutées en Gaule. « La même aventure, dit-il, est arrivée jadis aux premières médailles des empereurs gallo-romains, de Postumus à Tetricus (258-273), que l'on a découvertes. Les plus belles imitent le bon style ancien, quelquefois d'assez près et forment une série fort différente des monnaies impériales qui précédèrent et qui suivirent. »

Il y eut donc en Gaule, sous Postumus, une renaissance artistique manifestée par les médailles et l'on peut tenir pour certain que la sculpture suivit cette heureuse impulsion. Quand l'état gallo-romain que cet empereur avait fondé s'absorba de nouveau dans l'unité impériale, les progrès de l'art monétaire furent naturellement entravés, mais rien ne prouve que la statuaire n'ait pas continué son évolution.

1. Rev. d. Pyrénées, t. I, 1889 — pp. 141-166.

Voici comment M. Lebègue décrit certains bustes :

« On en voit de toutes les factures et de tous les styles. Les uns sont modelés très grossièrement, quelquefois avec assez de vigueur ; d'autres plus corrects pèchent par la raideur et la sécheresse ; il en est enfin de vraiment bons, traités avec une souplesse qui étonne. Les cheveux et les yeux (sans prunelles — aux prunelles légèrement indiquées — aux prunelles évidées) attestent le travail d'écoles et d'âges très différents. Les sculpteurs de Martres imitent les anciens, mais avec une liberté qui les fait différer de leurs modèles et différer aussi entre eux. »

Appréciant une série de bas-reliefs, M. Lebègue dit encore : « En résumé, *Les travaux d'Hercule* sont, malgré leurs défauts, une œuvre très intéressante de cet art gallo-romain, imitateur des Romains et des Grecs, mais vivant et libre, qui fut prospère dans nos contrées, probablement au troisième siècle. Les médailles de l'empire éphémère des Postumus et des Tetricus témoignent d'une Renaissance analogue. »

M. Lebègue conclut ainsi : « Le midi de la Gaule a vu naître, probablement au IIIe siècle, une école de sculpture qui doit occuper sa place dans l'histoire de l'art antique. »

On a eu tort de juger, d'ensemble et sur les apparences extérieures, l'œuvre de l'antiquité romaine et en particulier l'œuvre de l'art latin de la période païenne, dont l'art gallo-romain n'est qu'une partie. Ce sera l'honneur de M. Auguste Choisy de nous en avoir révélé la connaissance approfondie, la complexion intime, l'anatomie et l'ostéologie en quelque sorte, et de nous avoir fait pénétrer dans l'intérieur du corps dont nous ne connaissions que la surface. M. Choisy, comme il le dit très bien, a voulu étudier le *squelette* de l'architecture romaine. Dans sa magnifique étude si profondément originale, si solidement raisonnée, il nous a fourni une image tangible de l'organisme sous-cutané, de ce qu'on pourrait appeler l'*écorché* de la construction romaine. Jusqu'ici on n'avait jamais pénétré au delà de la peau.

L'architecture romaine, aussi bien que la sculpture ornementale qui en dépend, a été beaucoup plus complexe que nous ne l'avons cru. Elle s'est composée d'*éléments vivants* et d'*éléments morts* que nous avons trop longtemps confondus ensemble. Les *éléments morts*,

c'était la décoration empruntée sans intervention personnelle à la Grèce, décoration conventionnelle devenue banale et irraisonnée qui, déformant une force naturelle et originale, amena celle-ci par un progressif abâtardissement à l'impossibilité de se reproduire, et la conduisit de dégénérescence en dégénérescence à la plus irrémédiable infécondité. Les éléments morts, c'était surtout ces temples copiés textuellement, au moins d'intention, d'après ceux de la Grèce et dans lesquels il n'y avait de Romain que les défauts de goût, que la lourdeur. Les éléments morts, c'était la contrefaçon des monuments religieux de la Grèce, les ordres employés à contre-sens, cette sculpture des frises et des chapiteaux immobilisée dans un poncif sans cesse reproduit.

Les *éléments vivants*, au contraire, c'était une certaine musculature trop soigneusement recouverte d'une écorce vulgaire, musculature cachée sous un badigeon ornemental; c'était cette savante complexion interne, cette mécanique organisée et articulée, qui se dissimulait malheureusement derrière une décoration sans rapports aucuns avec ce qu'elle avait pour mission de décorer. Les éléments vivants, c'étaient encore tous les principes dont étaient animées les constructions civiles d'utilité publique, les *amphithéâtres*, les *cirques*, les *thermes*, les *basiliques*, — surtout les *thermes*. Les éléments vivants, c'étaient enfin les secrets de la construction par concrétion des matériaux et les autres procédés de construction pratique et économique, comme l'emploi de la brique, procédés répandus partout par Rome et portés par elle jusqu'en Orient, avant qu'ils ne lui revinssent sous leur forme définitive byzantine.

Par cette science dissimulée et cette logique de la *construction appliquée à certains besoins déterminés et dans certaines conditions définies de climat et de milieu social*, les Romains *purs*, je veux dire les Romains héritiers des Étrusques, les Romains de la République et des premiers grands ouvrages utilitaires de l'Empire, les Romains devenus, par leur puissance militaire, détenteurs de la monarchie universelle et pénétrés déjà de quelques éléments orientaux ou en échange de principes avec l'Orient, les Romains instituteurs des peuples, et, par leur esprit d'unification cosmopolite, précurseurs du Christianisme, ces Romains-là ont été véritablement des créateurs. Ils se sont montrés passagèrement dignes du rôle

énorme que la Providence leur avait assigné. Ils ont apporté à l'héritage commun de l'humanité un principe *personnellement* imaginé, positivement ressenti et conçu par eux, marqué légitimement de leur empreinte et de leur sceau. Ils ont payé leur dette et leur contribution à l'œuvre de tous les peuples et de tous les siècles. Ce qu'ils ont donné sortait de leur propre fonds.

C'est par là qu'ils ont mérité de se survivre et c'est par là seulement qu'ils se sont utilement et partiellement survécu. Voilà la vraie, la seule part honorable, personnelle, de l'activité artistique de Rome dans l'œuvre collective, internationale et méridionale de l'antiquité classique. Pour tout le reste, Rome n'a vécu dans tous les temps que d'emprunts, n'a vécu que du bien d'autrui. Son art n'a été qu'un intermédiaire, qu'un entrepositaire, qu'un copiste, qu'un usurier. L'or qu'elle exploita était de source grecque et orientale.

Pour le temps de l'antiquité païenne, le fait a été démontré surabondamment. Bientôt vous verrez que c'est également à la Grèce et à l'Orient qu'il faudra encore s'adresser forcément, quand le Christianisme triomphant aura rendu nécessaire l'apparition d'un art nouveau et que cet art aura besoin d'être fourni d'un premier capital de doctrines techniques.

A partir du IVe siècle, tout ce qu'il y avait de vie dans l'art classique s'était réfugié dans le style néo-grec. Le moyen âge dans son instinct ne se trompa pas même en naissant, et n'hésita pas longtemps entre les deux mamelles que lui tendait la civilisation antique. Il voulait vivre et se développer en liberté; il repoussa la mamelle latine qu'il sentait déjà tarie ou maigrement gonflée d'un lait malsain. Plus heureux que l'art de la Renaissance, il n'y puisa pas un germe de mort. Il s'attacha, tout au contraire, à la mamelle grecque, devenue à ce moment la jeune culture byzantine. L'art latin de la Rome païenne n'eut qu'une heure pour briller, ne s'affirma que dans le champ assez borné des constructions d'utilité publique; il n'apporta qu'un seul principe fécond.

Mais il faut le déclarer bien haut, il y a eu à un certain moment un art latin païen doué de réelles vertus particulières. Eh bien ! par un incroyable malentendu, cette grande qualité personnelle si recommandable de l'art latin est précisément la seule qui n'avait pas été constatée dans l'œuvre de l'antiquité romaine, jusqu'aux jours du

XIXe siècle où l'histoire de l'art a été émancipée par Viollet-le-Duc et par l'école des architectes admirateurs de l'art gothique.

Car, je ne crains pas de le dire, le style du moyen âge justement interprété a, sur ce point, éclairé l'œuvre de l'antiquité elle-même. La qualité maîtresse de l'œuvre romaine était la seule qui n'avait pas été proclamée jusqu'au moment où M. Choisy plus que nul autre l'a mise en lumière. Le moyen âge ennemi de l'art antique! Allons donc! Demandez à Viollet-le-Duc et lisez les *Entretiens* sur l'architecture et de nombreuses pages de son *Dictionnaire*. C'est, au contraire, l'art du moyen âge qui nous apprend à voir, à comprendre et à apprécier les beautés réelles et les vraies grandeurs de son prédécesseur, de son émule, de cet art qui n'a été son ennemi que depuis le XVIe siècle, depuis la domination dans le monde intellectuel d'une certaine aristocratie d'éducation, exclusivement inspirée par une pédagogie latine étroite et fausse.

L'ennemi véritable de l'antiquité romaine, c'est la pédagogie classique des siècles passés, bien différente de la science, cette pédagogie qui, en dehors de tout *examen pratique* et par un *pur raisonnement littéraire*, n'a prisé et n'a recommandé à l'admiration de la postérité que la *partie morte*, que les éléments non personnels et sans originalité de la culture latine. La pédagogie classique n'a vanté dans l'art latin que les plagiats de l'art grec, a confondu, tout le temps, dans une même sympathie, les originaux et les copies ; en un mot, elle a complètement compromis son client en se perdant elle-même.

Hélas! avec les meilleures intentions du monde, avant d'entraîner à leur remorque le dilettantisme, les Académies elles-mêmes de peinture, de sculpture et d'architecture, les Académies de toute l'Europe occidentale, depuis qu'il y a des académies de Beaux-arts, s'y sont trompées. Elles n'ont tout jugé qu'à travers un enthousiasme et un engouement d'origine littéraire sans sincérité. Elles n'ont rien examiné qu'à la surface. Elles se sont éprises de cette gracieuse, régulière, impersonnelle et uniforme décoration, d'une imperturbable sérénité d'allure, et qui avait si rapidement fourni une grammaire dont la syntaxe et l'orthographe, claires et simples, étaient faciles à s'assimiler. Une fois cette grammaire formulée, il ne s'agissait plus, pensaient-elles, pour égaler les anciens, que de l'appliquer

n'importe comment, n'importe à quoi. Dès lors, non seulement il n'y eut plus besoin d'inventer, mais l'invention fut interdite et devint même dangereuse, puisqu'elle ne pouvait être qu'une infidélité et une dérogation au prototype antique d'une supériorité reconnue et convenue. Les Académies de peinture, de sculpture et d'architecture, n'ont d'ailleurs jamais pénétré jusqu'au fond de l'idiome dont elles ont emprunté le vocabulaire et n'ont pas su en découvrir le génie. Il a fallu que ce génie se révélât à un ingénieur[1].

Étrange erreur de ceux qui croient qu'un art peut exister sans être original, c'est-à-dire sans être le développement naturel et régulier d'un germe de race, d'un principe familial, en un mot, sans être l'épanouissement de l'âme particulière d'un peuple et l'expression personnelle de son esprit, dans le milieu que la nature et la Providence lui ont assigné.

---

1. M. Choisy.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA 6e LEÇON

AUG. CHOISY, *L'art de Bâtir chez les Romains.* — Historique des corporations d'ouvriers romains. — Après avoir été libres, les collèges d'ouvriers constructeurs comptent parmi les institutions officielles de l'Etat. — La police de l'Association comprenait des prescriptions techniques, semblables à ces statuts qui interdisaient aux anciens membres de nos corporations de métier des procédés vicieux ou rendaient obligatoires certaines méthodes traditionnelles. Ces statuts se conservaient dans l'intérieur du collège et ne furent probablement jamais livrés à la publicité. Une frappante conformité d'institutions et de coutumes rapproche les collèges de nos corporations du moyen âge. — L'institution des collèges devait assurer aux travaux publics une exécution régulière, mais en revanche se prête avec peine aux changements et aux innovations. — Travaux publics entrepris par les légions. Les troupes romaines étaient régulièrement exercées aux ouvrages de construction et travaillaient soit seules, soit de concert avec les corporations ouvrières aux monuments des municipes. La légion comprenait des charpentiers, des maçons, des constructeurs de chariots, des peintres, etc. Il était de principe à Rome que le soldat ne doit dans aucun cas rester oisif, et, il faut le reconnaitre, en l'employant aux ouvrages de construction avant tout, on voulait le préserver d'une oisiveté dangereuse.

J. QUICHERAT, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* (tome I, p. 402.) La plupart des sculpteurs gallo-romains se placent entre le commencement du IIe siècle de notre ère et le déclin du IIIe; mais il est difficile d'assigner une date exacte aux œuvres qu'on rencontre fortuitement, s'il n'y a pas de documents prouvant les dates.

Ibid. (p. 76). Prospérité de la Gaule sous la domination romaine jusqu'aux envahissements des barbares.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné* (tome VIII, p. 71). Au deuxième siècle de notre ère, l'habitation d'un riche Gaulois ressemblait fort à celle d'un Romain de Rome. Mais, en pénétrant dans les premiers

temps du moyen âge, on ne trouve que peu de traces de ces habitudes purement romaines, tandis qu'on en découvre beaucoup d'autres qui n'ont point d'analogie avec celles-ci. — Les Gaulois ou gallo-romains adoptèrent vite les mœurs franques.

HEUZEY, *La sculpture grecque en Gaule* (déjà cité). Dissertation sur un fragment de tête antique en marbre trouvé à Lisieux. Le travail de cette sculpture est grec. Les provinces occidentales récemment conquises, lorsqu'elles eurent besoin de statues pour décorer leurs villes, s'adressèrent aux ateliers grecs dont Rome même était tributaire. — On retrouve la main des Grecs en Gaule, même dans des productions beaucoup plus humbles et que l'on aurait pu considérer comme le fruit d'une industrie toute locale, telles par exemple certaines poteries couvertes d'un vernis à base de plomb.

ABBÉ COCHET, *La Normandie souterraine* (page 54). Transformation de la Gaule sous la domination romaine.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné* (tome IX, p. 23). Mode de sculpture pratiqué par les premiers chrétiens.

SEPTIÈME LEÇON

28 JANVIER 1891.

L'ART LATIN CHRÉTIEN

MESSIEURS,

Nous avons achevé, mercredi dernier, de passer rapidement en revue le coefficient de l'art latin païen. Nous allons étudier aujourd'hui le coefficient de *l'art latin chrétien*. C'est, comme vous l'imaginez aisément, une des sources principales du style roman. Nous aurons à l'analyser longuement. Je vous parlerai d'abord des monuments ultramontains. Le mouvement de l'art latin partit en effet du cœur de la capitale du monde, et se répandit ensuite dans tout le bassin de la Méditerranée. Nous terminerons plus tard par la Gaule.

La période d'art que nous avons à connaître est une de celles qui sont le mieux comprises et qui ont provoqué le plus de recherches.

Vous avez sous les yeux quelques-uns des principaux recueils où est réunie et reproduite une masse énorme de documents graphiques. Il faut que vous appreniez à les connaître et à les manier. Pendant tout le temps que je parlerai de l'art latin chrétien, il faut que je puisse supposer que vous avez lu, manié et consulté les ouvrages dont quelques volumes sont sur cette table.

Les *Catacombes*, de Perret.

L'*Histoire de l'art chrétien*, du Père Garrucci.

Le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, de M. de Rossi.

Le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, de l'abbé Martigny.

L'Histoire de l'art par les monuments par Seroux d'Agincourt.

Le Catalogue de la Collection Basilewski.

La foi chrétienne au IV[e] siècle, études d'iconographie religieuse, de M. Marignan.

Ces livres resteront ici à votre disposition aujourd'hui de 2 heures à 4 heures.

L'art chrétien ne pouvait pas être autre chose que la continuation de l'art païen. Je vous conseille de lire les pages judicieuses que Burckhardt a consacrées à l'appréciation de l'art chrétien dans son *Cicerone*, 5[e] édition, trad. p. Aug. Gérard, 2 vol. in-8°

Voici quelques considérations que je crois utiles de vous signaler :

« La sculpture antique, lorsque le christianisme la prit à son service, était déjà tombée dans une décadence profonde. Depuis la fin du second siècle, elle n'était plus guère qu'une répétition. sans vie, des types anciens, et, dans l'ensemble, le travail d'exécution avait étrangement dégénéré. L'amour du colossal, le goût des matières précieuses ou extraordinairement dures avait fait sacrifier la fin idéale à la recherche des moyens et de l'habileté technique; la chute et l'écroulement de la religion païenne avaient fait le reste. En tout cas, au temps de Constantin, la sculpture ne pouvait plus créer un seul type chrétien qui pût souffrir la comparaison avec n'importe quelle statue de divinité de la bonne époque. Peut-être était-ce conscience secrète de cette impuissance, peut-être aussi défiance à l'endroit d'un art si cher au paganisme, peut-être encore était-ce égard à la loi de Moïse. — En tout cas la sculpture religieuse renonça presque entièrement aux statues. »

Il faut classer à part les différentes séries de monuments. Je veux d'abord me débarrasser des séries secondaires : Terres cuites — Ivoire — Petits bronzes.

Terres cuites. — Comme type de la plastique chrétienne je vous signale les *Lampes* de terre cuite avec la Croix, le Chrisme ou le Poisson (fig. 3). Les lampes chrétiennes[1] sont les mêmes partout

1. Voir dans le *Bullettino di Archeologia Christiana* (année 1867) trois articles de M. de Rossi sur les lampes chrétiennes. — Voir également des lampes chrétiennes dans Perret (Tome IV) et dans le catalogue Basilewsky.

en Italie, en Afrique, en Gaule. Cela provient de ce qu'il n'y avait qu'un certain nombre de centres industriels qui fournissaient tout l'univers. Il n'y a donc presque pas d'intérêt à distinguer les pays où se font les trouvailles.

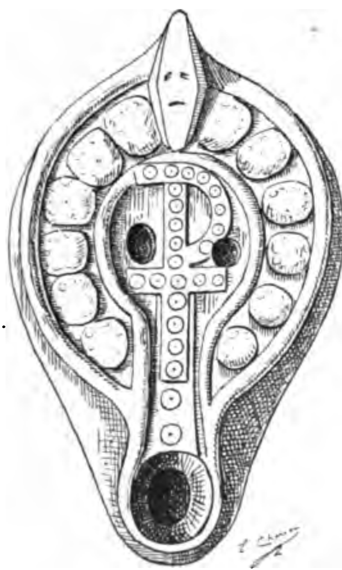


Fig. 3. — Lampe chrétienne trouvée à Poitiers.

IVOIRES. — Les usages de la primitive Église trouvèrent à l'ivoire un emploi. La communion n'ayant point le même caractère à l'origine que celui qu'elle a pris dans la suite, les chrétiens avaient l'habitude de garder dans l'église, dans leurs oratoires et même chez eux, des fragments du pain dont la fraction était la cérémonie typique du culte nouveau. L'ivoire était essentiellement apte à fournir la matière des boîtes[1] destinées à conserver ces eulogies.

Le musée de Cluny possède plusieurs spécimens de ces boîtes. L'une (n° 1033) est ornée de motifs empruntés aux sarcophages des premiers siècles du christianisme. Les sujets sont les suivants : La

1. La collection Basilewsky contient quatre de ces boîtes.

guérison du paralytique; celle de l'aveugle-né; la Samaritaine; la résurrection de Lazare. — L'autre (nº 1034) a comme sujets de décorations les Pèlerins d'Emmaüs et les quatre Évangélistes.

Ces deux boîtes sont du VIe siècle.

Il existe également au musée de Cluny (nº 1032) une admirable *Figure Panthée*, sculpture en ivoire de haut relief, du IIIe ou IVe siècle. Cette sculpture, remarquable par son inscription aussi bien que par son antiquité, a été trouvée dans un tombeau sur les bords du Rhin avec les deux lions en cristal de roche qui sont placés à ses côtés. Tout porte à croire qu'elle provenait d'un siège consulaire, dont les têtes de lion formaient les boules d'appui destinées à supporter les mains. La figure est debout; elle tient un sceptre dans la main droite et une coupe dans la gauche. Elle est vêtue d'une robe qui laisse à découvert le sein droit. La tête, coiffée comme les figures romaines, est couverte d'un voile, et les pieds sont chaussés de sandales; derrière elle sont deux figures. Au-dessus d'elle planent deux anges, aux ailes déployées, qui supportent une couronne. Le fond est formé par deux grands arbres qui s'élèvent jusqu'au-dessus de la tête. Hauteur : 0m42.

Au musée de Nevers se trouve un ivoire quasi-antique dont la sculpture représente la Nativité et l'Adoration des Mages. Les trois rois mages ont le bonnet phrygien (Ve-VIIe siècle).

A signaler aussi un ivoire quasi-antique représentant saint Pierre discutant avec un autre apôtre (V-VIe siècle).

Le trône de l'évêque Maximien (546-552), avec monogramme, se trouve dans la sacristie de la cathédrale de Ravenne. Les reliefs ne sont pas tous de la même qualité. Ce qu'il y a de meilleur, ce sont quelques figures sur le devant, en bas, et quelques reliefs représentant l'histoire de Joseph; surtout les fils présentant à leur père le manteau ensanglanté, scène d'un dramatique puissant, bien que l'exécution en soit à peine esquissée.

Diptyques consulaires. Le nombre des diptyques[1] datés s'élève aujourd'hui à 28, se rapportant à 16 consuls différents, qui ont exercé leurs fonctions dans un espace de temps circonscrit entre les années 406 et 541. En dehors du livre classique de Gori, publié au siècle

1. Objets offerts en présent à l'occasion de la nomination des consuls.

dernier, les principaux recueils modernes qui les mentionnent sont ceux de Pulsky, de Wetswood et de Meyer[1].

Liste des 28 diptyques datés :

Année 406. — Diptyque de Probus. A Aoste, dans le trésor de la cathédrale. Publié par M. Aubert dans son *Trésor d'Aoste* et dans la *Revue archéologique*, nouvelle série, tome IV, p. 161, *L'empereur Honorius et le consul Anicius Probus.*

Année 428. — Diptyque du Consul Félix. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 449. — Diptyque du Consul Asturius. Autrefois à Liège, aujourd'hui au musée de Darmstadt.

Année 487. — Diptyque du Consul Boetius. Bibliothèque de Brescia.

Année 488. — Diptyque du Consul Sividius. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 506. — Diptyque du Consul Areobindus. Musée de Munich.

Année 506. — Diptyque du même Consul. Dans la collection Basilewsky.

Année 506. — Diptyque du même Consul. Musée de Besançon.

Année 506. — Diptyque du même Consul. A Dijon dans la collection Baudot.

Année 506. — Diptyque du même Consul. A Lucques en Italie.

Probabl[t] de 506. — Diptyque attribué au même Consul. Musée du Louvre à Paris.

Année 513. — Diptyque du Consul Clémentinus. Liverpool, Mayer Museum.

Année 515. — Diptyque du Consul Anthemius. Autrefois à Limoges.

Année 517. — Diptyque du Consul Anastasius. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 517. — Diptyque du même Consul. Partagé entre le Musée de Berlin et le Kensington museum.

1. On trouvera tous les renvois bibliographiques dans un article de M. Héron de Villefosse inséré dans la *Gazette archéologique* de 1884, p. 117.

Année 517. — Diptyque du même Consul. Vérone, Bibliothèque capitulaire.

Année 517. — Diptyque du même Consul. A Paris autrefois dans la collection de Janzé.

Année 518. — Diptyque du Consul Magnus. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 521. — Diptyque du Consulat de Justinianus. Milan, Collection Trivulce.

Année 521. — Diptyque du même Consul. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 521. — Diptyque du même Consul. Le Puy-en-Velay, Collection Aymard.

Année 525. — Diptyque du Consul Philoxenus. Bibliothèque nationale de Paris.

Année 525. — Diptyque du même Consul. Milan, Collection Trivulce.

Année 525. — Diptyque du même Consul. Liverpool, Mayer museum.

Année 530. — Diptyque du Consul Orestes. Londres, Kensington museum.

Année 539. — Diptyque du Consul Apion. Oviedo, trésor de la cathédrale.

Année 540. — Diptyque du Consul Justinus. Berlin, Musée d'art.

Année 541. — Diptyque du Consul Basilius, partagé entre le musée des offices à Florence et celui de Brera à Milan.

Le Cabinet des Médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de Paris possède à lui seul huit diptyques consulaires, dont six contiennent les noms de six consuls différents et portent par conséquent des dates absolument certaines. (Voir le Catalogue de M. Chabouillet.)

Tous les diptyques ne sont pas des diptyques consulaires représentant le Consul ou l'Empereur au moment où il donne le signal pour le début des jeux publics.

A Monza, un diptyque qui représente *Boëce et une Muse* est environ du ɪvᵉ siècle. L'Empereur, avec une figure féminine, est à peu près du même temps, ainsi que les deux Consuls en costume de gala, dont plus tard on a fait des saints.

Aux diptyques il faut joindre les reliures de livres en ivoire ; par exemple, une belle reliure de la première époque au Musée chrétien de Latran ; celle de la Bibliothèque de Rouen[1] etc...

Bronze. — La statue de bronze de *Saint-Pierre*[2] que fit faire le pape Saint-Léon le Grand (440—461) et qui se voit encore à Rome dans la Basilique du Vatican, a toujours passé aux yeux du vulgaire pour un ancien Jupiter, tant le style de ce monument chrétien a de rapports avec celui de la statuaire païenne de l'époque de la décadence.

Au musée de Berlin, une petite figure en bronze tenant un monogramme en croix publiée par Garrucci. (*Storia dell'arte cristiana*, t. IV, pl. 467) et gravée également dans le *Catalogue illustré du* Musée de Berlin.

Lampadaire de bronze trouvé en Afrique. Publié dans le catalogue Basilewsky.

Lampes de bronze dans Perret et dans le catalogue Basilewsky.

Statuaire chrétienne. — A proprement parler la statuaire chrétienne[3] n'existe pas, nous l'avons dit. A peine inventa-t-elle deux ou trois types.

Le type du Bon Pasteur est commun dans les peintures murales, dans les bas-reliefs des sarcophages, sur les médailles de bronze, sur les lampes de terre cuite, sur les verres dorés et dans les graffites des épitaphes. Mais ce type est très rare dans la statuaire. On n'en connaît que quatre ou cinq exemples à Rome. Il y en a deux au Musée de Latran. Le plus beau de tous est reproduit par M. de Rossi dans la planche XII du *Bulletin d'archéologie chrétienne*, de 1887. Gravé dans Martigny, *Diction. des antiq. chr.*, et dans Garrucci, *Arte cristiana*, pl. 428.

Il est moulé et une épreuve se voit dans le *Musée chrétien* du Louvre n° 3276. Les jambes sont modernes, quelques autres petites restaurations ont été indiquées par M. de Rossi.

1. Voir les articles de Charles de Linas (*Gazette archéologique*, 1886). Les deux ivoires sont attribués par Linas au VI[e] siècle.

2. La date traditionnelle de cette statue a été récemment contestée et placée au XIII[e] ou XIV[e] siècle.

3. Cf. un article de M. de Rossi dans le *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, 1887.

Le Bon Pasteur porte l'agneau couché sur ses épaules ; cheveux en longues tresses à la manière d'Apollon, regard très doux, tourné vers l'agneau qui regarde aussi le Pasteur. C'est une figure pleine de charme malgré l'époque de décadence indiscutable dont elle sort. Le sentiment en est vraiment remarquable (fig. 4.)



Fig. 4. — Statue du Bon Pasteur.

M. de Rossi estime que cette statue du Bon Pasteur date des premières dizaines d'années du IIIe siècle environ. M. l'abbé Duchesne, dans le *Bulletin critique* de décembre 1882, p. 288, dit qu'il y a des personnes qui donnent cette sculpture au second siècle. Pour lui, il est porté à la croire du milieu du IIIe siècle.

L'autre statue du bon Pasteur, conservée à Rome, au même musée de Latran, est beaucoup moins bonne. Le dessin en a été donné par Perret, *Rome souterraine*, t. VI, pl. IV. Vous l'avez sous les yeux.

Il y en a une au Musée Kircher, au collège romain. Il y en a une autre trouvée en 1870 sous l'ancienne basilique de Saint-Clément (*Bulletin d'arch. chrétienne*, 1870, p. 150). Il y en a une enfin découverte près de la porte d'Ostie et reproduite par M. de Rossi dans le *Bulletin* de 1887, pl. XI.

Il y a encore quelques statues du Bon Pasteur trouvées, l'une à

Constantinople (signalée par Albert Dumont), l'autre à Athènes. Enfin il y en a une à Séville dans le Palais du duc de Médina-Celi.

A propos des statues du Bon Pasteur trouvées à Constantinople et en Grèce, M. de Rossi rappelle que Constantin orna les fontaines de Constantinople de statues du Bon Pasteur en bronze doré.

Le type du Bon Pasteur dans son expression la plus belle, qui est celle du marbre de Latran moulé au Louvre n° 3276 et gravé dans le *Bulletin d'archéologie chrétienne* de 1887, pl. XII, est d'après M. Berndorf (*Monuments anciens publiés par l'institut impérial archéologique de Vienne*, 1888, p. 21, pl. 34), inspiré par une statue de Praxitèle dont un fragment a été découvert à Eleusis en 1884 et qui représente Eubuleus, frère de Triptolème, personnage du mythe éleusinien.

Dans l'opinion du savant autrichien, la statue chrétienne ne serait pas autre chose que la reproduction de l'idéal du Pasteur, le bon berger selon l'art classique.

M. de Rossi, dans le Mémoire sur la statuaire chrétienne que je viens de vous signaler, ne trouve plus à parler que de statues byzantines. Nous nous en occuperons à propos de l'art byzantin.

On a très peu écrit sur la statuaire chrétienne latine.

Il n'y a à citer que les observations de M. de Rossi : *A propos d'une statue du Bon Pasteur découverte à Rome près la porte d'Ostie*, dissertation insérée dans le *Bulletin d'Archéologie chrétienne* de 1887, p. 136 et suivantes, et l'article de M. Le Blant dans les *Mélanges de l'École de Rome*, année 1883, p. 439, article intitulé *Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens*.

Il y eut encore d'autres monuments. Le P. de la Croix, à Poitiers, a une petite tête en tuffeau, qui pourrait bien être une antiquité chrétienne des hautes époques, et qu'il faut rapprocher de la tête publiée par Perret dans son livre sur les catacombes.

Voir aussi un chapiteau trouvé à Henchir-Zoui, l'ancien Municipium Vazaritanum, et dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, 1876, p. 156-157 une porte monumentale de basilique publiée par M. Héron de Villefosse.

GRAFFITES. — L'art chrétien primitif était un art de prolétaire. Une des premières manifestations de la sculpture fut la gravure à

la pointe du style ou du couteau, traduction spontanée du sentiment des foules.

Graffite du Palatin. Alexamène adore son Dieu.

Musée de Marseille (n° 166). Colombe gravée à la suite d'une inscription chrétienne.

Musée de Lyon. Il y a au musée de Lyon de nombreuses inscriptions chrétiennes primitives avec graffites de colombes et de branches d'olivier.

Musée de Clermont-Ferrand. Inscriptions chrétiennes du VIIe siècle. Décoration de deux colombes buvant dans des calices sur deux arcades.

Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers (n° 595). Deux paons ou deux pintades buvant dans un calice d'où sort une fleur ou une plante. — Même Musée (n° 282-283). Poissons provenant d'un balnéaire chrétien à Saint-Cyprien.

SARCOPHAGES. — Le caractère général des sarcophages chrétiens est l'uniformité de la production; ils provenaient d'une fabrication industrielle en gros.

Les sarcophages chrétiens sont encore sur les frontières extrêmes de l'art antique. Ils en paraissent presque la suite.

Principales collections de sarcophages chrétiens en Italie: Musée chrétien de Latran à Rome. - Crypte Saint-Pierre (grottes vaticanes) Tombeau de Junius Bassus, mort le 23 août 359. — Campo-Santo de Pise. — Cathédrale de Salerne. — A Ravenne. — Cathédrale d'Ancône.

Le musée du Louvre, à Paris, contient un petit nombre de bons modèles de sarcophages chrétiens.

Dans les officines où se taillaient les sarcophages païens, on travaillait d'après des modèles, d'après des poncifs sans cesse recopiés. Ces motifs toujours reproduits étaient des Génies accostant la tablette de l'épitaphe ou le buste du défunt, — des Génies vendangeant, — des Génies faisant combattre des coqs ou tenant en signe de deuil une torche renversée, — les Dioscures, — Groupes de l'Amour et de Psyché, — Griffons, — Têtes de Méduse ou autres masques de grandes dimensions occupant les extrémités des tombes, — Figures symbolisant le ciel, les vents, les fleuves, la mer, les contrées diverses, — Emblèmes de la destruction : le lion dévorant un quadrupède, — la colombe ou le lapin mangeant des fruits. On les retrouve presque tous sur les sarcophages chrétiens.

HUITIÈME LEÇON

4 FÉVRIER 1891.

LA SCULPTURE EN GAULE

PENDANT LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS

MESSIEURS,

Vous avez vu sommairement dans notre dernière réunion et dans l'entretien qui l'a suivi, ce qu'était l'art latin chrétien à Rome et dans le bassin de la Méditerranée pendant les cinq premiers siècles.

Vous avez constaté les étroits rapports qui unissaient l'art chrétien et l'art païen d'où le premier est sorti, quant aux procédés et à l'exécution. Vous avez compris que le changement de croyances frappa l'art du paganisme d'une déchéance de plus. Cet art ne pouvait pas se transformer. Art d'aristocratie, indifférent au progrès des idées, il ne vivait que de regrets, de traditions généalogiques, de vaniteux souvenirs. Il se cramponnait au passé et prêchait la doctrine du *statu quo* et de l'immobilité. Il méprisait le présent et conspirait contre l'avenir.

Le christianisme, qui précipitait le mouvement social, dut se contenter d'abord des moyens d'expression fournis par l'antiquité. Mais vous avez pu constater déjà les différences sensibles qui se révèlent en comparant l'art décadent d'une Pompéï à l'art naïf et brutal, quoique toujours vieillot, des nécropoles chrétiennes.

Nous allons aujourd'hui étudier la sculpture chrétienne en Gaule et passer en revue les principaux monuments qui nous la font connaître.

AUTELS DES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS EN GAULE. — Autel du Ham, table en pierre chargée d'inscriptions, déposée à la Bibliothèque de Valognes et que M. de Caumont a décrite dans son *Cours d'Antiquités*, t. VI, p. 137 et suiv. C'est une table en pierre, d'un seul morceau, bordée d'une moulure saillante et portant une inscription attestant qu'elle avait été érigée au VIIe siècle sous l'épiscopat de Saint-Fromont, évêque de Coutances. (Gravure dans l'*Abécédaire de Caumont*. Arch. Relig., p. 43.) Une croix ancrée *gravée au trait* orne le centre de la table; des croix nimbées occupent chaque angle de la partie concave de cette table. *Tous les autels anciens ont, comme celui du Ham, un encadrement saillant.* C'est, ainsi que l'a fait remarquer M. de Caumont, un caractère certain des autels antérieurs au XIe et au XIIe siècle (fig. 5).



Fig. 5. — Partie de l'autel du Ham.

Au musée du Temple Saint-Jean à Poitiers, table d'autel chrétien en marbre blanc découverte en 1880 chez un marbrier de Poitiers. Elle provient de l'ancienne église de Vouneuil-sous-Biard et mesure 1m37 de longueur sur 76 centimètres de largeur et 15 centimètres d'épaisseur. La surface est encadrée d'un filet et de deux gorges et légèrement creusée à une profondeur de 3 centimètres. Elle est ornée de cinq croix de consécration gravées aux angles et au centre. Elle est couverte d'une multitude de graffites gravés rapidement à la pointe, rappelant les noms des pèlerins qui sont venus prier à cet autel. On remarque, parmi eux, les noms de Mainardus, Gimbaldus,

Berengarius, Aimericus, Ilaria. Ce monument remonte probablement au ve siècle (Voir un Mémoire de Mgr Barbier de Montault dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, premier trimestre de 1880, et les deux planches qui l'accompagnent).

Table d'autel de Rodez. — « J'ai donné, dit Caumont, *Abécédaire* p. 78, le spécimen d'un autel du VII[e] siècle (celui du Ham); je puis offrir la table complète d'un autre autel conservée dans la cathédrale de Rodez. On lit sur le bord de cette table : *Deus dedit, episcopus indignus fieri jussit hanc aram.* L'évêque Dieudonné vivait au VI[e] siècle; mais on croit que cette table d'autel a été refaite. C'est toujours un monument du plus haut intérêt que les explorateurs ont été plus portés à attribuer au IX[e] siècle qu'au VI[e]. On voit au musée de Rodez quatre colonnes en marbre très élégantes, qui portaient cette table d'autel avant qu'elle eût été déplacée. »

A signaler également un autel du vestibule de la crypte de Sainte-Marthe de Tarascon. Cet autel, très étroit, est porté sur quatre colonnes et un pivot central.

Au musée Borelly à Marseille, se trouve une table d'un autel chrétien des premiers siècles. C'est un exemple de la sculpture mérovingienne très châtiée. Il faut insister sur la valeur de cette sculpture qui est grecque de style (ne pas oublier que l'inscription est en grec).

Grands cimetières chrétiens en Gaule. — Ce sont les sarcophages qui, plus encore que la décoration architectonique, nous renseigneront sur l'état de la sculpture en Gaule pendant les premiers temps chrétiens.

La Gaule possédait de nombreux cimetières très célèbres qui avaient besoin d'être approvisionnés de sarcophages.

Les tombes d'Autun sont célèbres dans la légende comme dans l'histoire. Grégoire de Tours nous parle de leur amoncellement au Polyandre de Saint-Pierre-l'Estrier qui a donné à la science de précieuses inscriptions chrétiennes. Grégoire parle des merveilles qui s'y produisaient sous les yeux des fidèles; il nous dit un miracle accompli lorsqu'on mit saint Cassien au sépulcre. — *De gloria confessorum* (cap. 73 à 75). Un de ces monuments a probablement survécu : c'est le sarcophage de Saint-Francovée.

Le même Grégoire de Tours (*Gloria Confessorum* cap. 35 et 42) mentionne au VIe siècle, à Dijon et à Clermont, d'anciens sarcophages : *marbres de Paros*, dit-il, *merveilleusement sculptés et représentant les miracles du Christ et des Apôtres*.

Voilà donc l'existence de ces pièces dûment enregistrée au VIe siècle par celui qu'on a appelé le Père de notre histoire.

A Narbonne existait une nécropole nommée Embolas ; à Bordeaux, Saint-Seurin.

Au musée de Clermont, fragment d'un sarcophage chrétien d'un assez beau style. — Inscriptions chrétiennes du VIe siècle. Décoration de deux colombes buvant dans des calices sous deux arcades.

A Arles, les Aliscamps. — Grande allée des tombeaux à gros et lourds couvercles bombés, en dos d'âne ou plats, munis de quatre ou six oreilles. —*Imbrices* terminées par une *antéfixe*. Majestueuse allée des Aliscamps. Longues lignes de sarcophages rangés sur trois rangs. On dirait un dortoir d'hôpital. L'histoire y sommeille.

L'impression causée par la vue de ces cimetières apparents et par les monuments hors de terre, a été énorme dans la littérature et la pensée du moyen âge.

A Marseille, crypte de Saint-Victor. On voit dans cette crypte une construction antique. Ce sont de grands arcs à beaux claveaux extradossés. Un arc au moins est antique. Grotte taillée dans le roc. Ce sont bien là de véritables catacombes. On y remarque de véritables *loculi* taillés dans la pierre, comme à Rome, ils sont taillés dans la Pouzzolane. Sarcophages aussi superposés les uns aux autres. C'est vraiment très ancien et bien semblable aux catacombes de Rome. Les grappes de vigne placées sous l'intrados d'un arc près de la grotte dite de Saint-Lazare ne sont pas mérovingiennes. C'est plutôt antérieur, car le relief est très fort et très ressenti. Aux temps mérovingiens, la sculpture aurait bien moins de saillie. En résumé, l'abbaye de saint-Victor fondée au commencement du VIe siècle n'a fait probablement que consacrer l'existence d'un hypogée antérieur.

« Deux cent quatre-vingt-quinze sarcophages ou débris, tombes sans couvercles, couvercles sans tombes, voilà, dit M. Le Blant, (*Sarcophages Chrétiens de la Gaule*, Introd. p. XVII-XVIII) ce que j'ai pu relever de monuments, seuls types de notre sculpture chrétienne du IVe au VIe siècle.

« En étudiant autrefois nos premières inscriptions chrétiennes, j'ai montré que leur répartition dans l'étendue de la Gaule y jalonnait, si l'on peut dire ainsi, la marche, le progrès de la foi nouvelle. »

Le IVe siècle, vers le milieu duquel se rencontre pour la première fois une épitaphe à date certaine, ne nous fournit que quatre monuments épigraphiques; le Ve en compte cinquante-quatre; le VIe, cent trente et un; il n'en est que vingt pour le VIIe. On peut donc penser que nos premières inscriptions chrétiennes dépourvues de marques chronologiques se répartissent de même dans les âges et que le plus grand nombre d'entre elles appartiennent au VIe siècle.

Ce qu'on a dit des inscriptions peut se dire des sculptures. Cependant il ne faut pas oublier qu'on a cessé de sculpter vers le VIe siècle.

En Gaule, le plus ancien des marbres chrétiens datés appartient à l'an 334 (Le Blant, *Introd. des inscriptions chrétiennes de la Gaule.*). Mais on peut, à l'aide de certains signes, arriver à fixer l'époque d'exécution de quelques monuments. Un relevé chronologique de l'ensemble des symboles gravés sur nos monuments d'épigraphie chrétienne antérieure au VIIIe siècle, permet d'estimer l'âge des inscriptions dépourvues de dates sur lesquelles ils se rencontrent souvent. M. Le Blant en a dressé le tableau.

Symbole de l'Ancre : C'est tout ce qu'il y a de plus ancien.

☧ de l'an 347 à l'an 493.

A ω de 377 à 547.

Colombe, 378 à 6f2.

⳨ de 400 environ à 525 ou 540.

⳨ Épitaphe de la façade de l'église Saint-Martin.

Vase, de 450 à 563.

Poisson, de 474 à 631.



Fig. 6. Couvercle de sarcophage avec le chrisme, trouvé près de l'église Saint-Hilaire de Poitiers.

Vous avez vu ce qu'étaient les sarcophages, c'est-à-dire les auges de pierre ou de marbre destinées à former les tombeaux. Quand ces tombeaux étaient apparents, ils étaient ornés de sculptures[1].

1. Ils étaient, à l'origine, aussi bien en Gaule qu'en Italie, placés à découvert soit sur de petits édicules soit dans des églises et des chapelles, soit enfin sur des arcades, dans des cryptes ou des caveaux funéraires.

Je vous ai montré comment les sarcophages étaient décorés dans l'école de sculpture de Rome.

Il y eut, dans le monde occidental, quatre écoles principales de sculpture de sarcophages.

1° L'École romaine qui exporta ses productions dans tout le bassin de la Méditerranée et surtout dans tout l'Occident.

2° L'École de Ravenne, que nous étudierons à part en la rattachant à l'art byzantin, ce qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent. Je vous montrerai, en effet, que *l'école latine pure* n'est pas restée longtemps maîtresse des idées en Italie. Je ferai voir de bonne heure, en Italie, la part de l'influence grecque et orientale, aussi bien dans la sculpture que dans l'architecture.

3° Au nombre des principales Écoles de sculpture qui fournirent la Gaule de sarcophages, il y eut l'École d'Arles que je vous ai déjà signalée et que nous étudierons principalement aujourd'hui. On retrouve ses produits dans toute la France.

Elle est restée purement romaine et latine.

4° Enfin, il y eut l'École du Sud-Ouest, école qui au point de vue de ses origines et de ses inspirations, a été bien à tort confondue ou mélangée jusqu'à présent avec l'École d'Arles et avec l'École romaine. Les archéologues ne se sont pas assez aperçus de la nécessité absolue qu'il y a d'enlever à l'École *latine pure* la vaste entreprise de fabrication de tous les sarcophages du Sud-Ouest.

Je vous démontrerai que cette école du Sud-Ouest, loin de participer du style latin de l'École d'Arles et de Rome, rappelle au contraire le style byzantin de Ravenne et se rattache par un contact plus ou moins direct à l'art chrétien de l'Orient. Ce point de fait est très important à mettre en relief.

L'interprétation symbolique des sujets est quelquefois dangereuse. Cependant la décoration de la sculpture des sarcophages vécut de symbolisme. Dans les premiers siècles du christianisme, les mosaïques, les peintures murales et les sculptures des sarcophages représentaient souvent le Christ, les Apôtres et d'autres personnages, tantôt sous leur forme véritable, tantôt sous diverses formes emblématiques dont l'usage fut conservé à partir du ve siècle.

« Ainsi, dit M. de Caumont (*Abécédaire d'Archéologie*, *Arch. Relig*. p. 39), le Sauveur est souvent figuré par un *Agneau* élevé

sur un tertre d'où sortent quatre fleuves et auquel rendent hommage douze autres moutons représentant les douze apôtres. L'Agneau seul avec la croix représente Jésus-Christ. Tout le monde sait que la figure du Bon-Pasteur, portant un agneau sur ses épaules et tenant à la main la houlette ou *pedum*, est l'image de la communauté chrétienne. Le bœuf, l'ange, l'aigle et le lion furent très anciennement les symboles des quatre évangélistes.

Plusieurs autres animaux expriment des idées symboliques. Les colombes sont prises pour l'image de la pureté et de la douceur chrétienne. Le paon et le phénix sont l'emblème de l'immortalité de l'âme et de la félicité éternelle. Les cerfs ou les daims qui viennent se désaltérer à une fontaine figurent les chrétiens aspirant aux eaux vivifiantes. Les poissons étaient l'emblème de la qualité du chrétien.

Ce n'était point seulement par la parole que le fidèle confessait sa croyance; les images, ces livres des illettrés, servaient encore à la faire éclater.

Parmi les représentations diverses qui attestent la foi de nos pères dans la Renaissance du corps, il en est deux que je dois signaler : *le mort figuré debout et en prière; Daniel qui annonça la résurrection et que Dieu délivra des lions comme il nous a sauvés de la mort* (E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, tome II, nº 467, p. 165).

Il faut examiner soigneusement la sculpture des premiers temps chrétiens; elle a reçu quelquefois l'empreinte de deux époques.

Les chrétiens des premiers siècles utilisèrent, pour se procurer des sarcophages, les débris des monuments romains qu'ils avaient à leur portée et s'en firent des tombeaux. A Bayeux, à Poitiers et dans beaucoup d'autres villes, ils avaient creusé des cercueils dans des colonnes milliaires. A Vieux, toujours en Normandie, une frise corinthienne avait été employée de même. A Poitiers, couvercle de petit sarcophage d'enfant taillé dans une statue. Autre sarcophage creusé dans une colonne. A Angers se voient des sarcophages et leurs couvercles pris dans des architraves.

École latine des sarcophages de la Gaule. — Cette école est surtout représentée par l'atelier d'Arles.

Je vous ai montré comment les sarcophages étaient décorés dans l'école de sculpture de Rome.

Il y eut, dans le monde occidental, quatre écoles principales de sculpture de sarcophages.

1° L'École romaine qui exporta ses productions dans tout le bassin de la Méditerranée et surtout dans tout l'Occident.

2° L'École de Ravenne, que nous étudierons à part en la rattachant à l'art byzantin, ce qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent. Je vous montrerai, en effet, que *l'école latine pure* n'est pas restée longtemps maîtresse des idées en Italie. Je ferai voir de bonne heure, en Italie, la part de l'influence grecque et orientale, aussi bien dans la sculpture que dans l'architecture.

3° Au nombre des principales Écoles de sculpture qui fournirent la Gaule de sarcophages, il y eut l'École d'Arles que je vous ai déjà signalée et que nous étudierons principalement aujourd'hui. On retrouve ses produits dans toute la France.

Elle est restée purement romaine et latine.

4° Enfin, il y eut l'École du Sud-Ouest, école qui au point de vue de ses origines et de ses inspirations, a été bien à tort confondue ou mélangée jusqu'à présent avec l'École d'Arles et avec l'École romaine. Les archéologues ne se sont pas assez aperçus de la nécessité absolue qu'il y a d'enlever à l'École *latine pure* la vaste entreprise de fabrication de tous les sarcophages du Sud-Ouest.

Je vous démontrerai que cette école du Sud-Ouest, loin de participer du style latin de l'École d'Arles et de Rome, rappelle au contraire le style byzantin de Ravenne et se rattache par un contact plus ou moins direct à l'art chrétien de l'Orient. Ce point de fait est très important à mettre en relief.

L'interprétation symbolique des sujets est quelquefois dangereuse. Cependant la décoration de la sculpture des sarcophages vécut de symbolisme. Dans les premiers siècles du christianisme, les mosaïques, les peintures murales et les sculptures des sarcophages représentaient souvent le Christ, les Apôtres et d'autres personnages, tantôt sous leur forme véritable, tantôt sous diverses formes emblématiques dont l'usage fut conservé à partir du v° siècle.

« Ainsi, dit M. de Caumont (*Abécédaire d'Archéologie*, *Arch. Relig.* p. 39), le Sauveur est souvent figuré par un *Agneau* élevé

sur un tertre d'où sortent quatre fleuves et auquel rendent hommage douze autres moutons représentant les douze apôtres. L'Agneau seul avec la croix représente Jésus-Christ. Tout le monde sait que la figure du Bon-Pasteur, portant un agneau sur ses épaules et tenant à la main la houlette ou *pedum*, est l'image de la communauté chrétienne. Le bœuf, l'ange, l'aigle et le lion furent très anciennement les symboles des quatre évangélistes.

Plusieurs autres animaux expriment des idées symboliques. Les colombes sont prises pour l'image de la pureté et de la douceur chrétienne. Le paon et le phénix sont l'emblème de l'immortalité de l'âme et de la félicité éternelle. Les cerfs ou les daims qui viennent se désaltérer à une fontaine figurent les chrétiens aspirant aux eaux vivifiantes. Les poissons étaient l'emblème de la qualité du chrétien.

Ce n'était point seulement par la parole que le fidèle confessait sa croyance; les images, ces livres des illettrés, servaient encore à la faire éclater.

Parmi les représentations diverses qui attestent la foi de nos pères dans la Renaissance du corps, il en est deux que je dois signaler : *le mort figuré debout et en prière; Daniel qui annonça la résurrection et que Dieu délivra des lions comme il nous a sauvés de la mort* (E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, tome II, n° 467, p. 165).

Il faut examiner soigneusement la sculpture des premiers temps chrétiens; elle a reçu quelquefois l'empreinte de deux époques.

Les chrétiens des premiers siècles utilisèrent, pour se procurer des sarcophages, les débris des monuments romains qu'ils avaient à leur portée et s'en firent des tombeaux. A Bayeux, à Poitiers et dans beaucoup d'autres villes, ils avaient creusé des cercueils dans des colonnes milliaires. A Vieux, toujours en Normandie, une frise corinthienne avait été employée de même. A Poitiers, couvercle de petit sarcophage d'enfant taillé dans une statue. Autre sarcophage creusé dans une colonne. A Angers se voient des sarcophages et leurs couvercles pris dans des architraves.

ÉCOLE LATINE DES SARCOPHAGES DE LA GAULE. — Cette école est surtout représentée par l'atelier d'Arles.

Je vous ai montré comment les sarcophages étaient décorés dans l'école de sculpture de Rome.

Il y eut, dans le monde occidental, quatre écoles principales de sculpture de sarcophages.

1° L'École romaine qui exporta ses productions dans tout le bassin de la Méditerranée et surtout dans tout l'Occident.

2° L'École de Ravenne, que nous étudierons à part en la rattachant à l'art byzantin, ce qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent. Je vous montrerai, en effet, que *l'école latine pure* n'est pas restée longtemps maîtresse des idées en Italie. Je ferai voir de bonne heure, en Italie, la part de l'influence grecque et orientale, aussi bien dans la sculpture que dans l'architecture.

3° Au nombre des principales Écoles de sculpture qui fournirent la Gaule de sarcophages, il y eut l'École d'Arles que je vous ai déjà signalée et que nous étudierons principalement aujourd'hui. On retrouve ses produits dans toute la France.

Elle est restée purement romaine et latine.

4° Enfin, il y eut l'École du Sud-Ouest, école qui au point de vue de ses origines et de ses inspirations, a été bien à tort confondue ou mélangée jusqu'à présent avec l'École d'Arles et avec l'École romaine. Les archéologues ne se sont pas assez aperçus de la nécessité absolue qu'il y a d'enlever à l'École *latine pure* la vaste entreprise de fabrication de tous les sarcophages du Sud-Ouest.

Je vous démontrerai que cette école du Sud-Ouest, loin de participer du style latin de l'École d'Arles et de Rome, rappelle au contraire le style byzantin de Ravenne et se rattache par un contact plus ou moins direct à l'art chrétien de l'Orient. Ce point de fait est très important à mettre en relief.

L'interprétation symbolique des sujets est quelquefois dangereuse. Cependant la décoration de la sculpture des sarcophages vécut de symbolisme. Dans les premiers siècles du christianisme, les mosaïques, les peintures murales et les sculptures des sarcophages représentaient souvent le Christ, les Apôtres et d'autres personnages, tantôt sous leur forme véritable, tantôt sous diverses formes emblématiques dont l'usage fut conservé à partir du v[e] siècle.

« Ainsi, dit M. de Caumont (*Abécédaire d'Archéologie*, *Arch. Relig.* p. 39), le Sauveur est souvent figuré par un *Agneau* élevé

sur un tertre d'où sortent quatre fleuves et auquel rendent hommage douze autres moutons représentant les douze apôtres. L'Agneau seul avec la croix représente Jésus-Christ. Tout le monde sait que la figure du Bon-Pasteur, portant un agneau sur ses épaules et tenant à la main la houlette ou *pedum*, est l'image de la communauté chrétienne. Le bœuf, l'ange, l'aigle et le lion furent très anciennement les symboles des quatre évangélistes.

Plusieurs autres animaux expriment des idées symboliques. Les colombes sont prises pour l'image de la pureté et de la douceur chrétienne. Le paon et le phénix sont l'emblème de l'immortalité de l'âme et de la félicité éternelle. Les cerfs ou les daims qui viennent se désaltérer à une fontaine figurent les chrétiens aspirant aux eaux vivifiantes. Les poissons étaient l'emblème de la qualité du chrétien.

Ce n'était point seulement par la parole que le fidèle confessait sa croyance; les images, ces livres des illettrés, servaient encore à la faire éclater.

Parmi les représentations diverses qui attestent la foi de nos pères dans la Renaissance du corps, il en est deux que je dois signaler : *le mort figuré debout et en prière; Daniel qui annonça la résurrection et que Dieu délivra des lions comme il nous a sauvés de la mort* (E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, tome II, nº 467, p. 165).

Il faut examiner soigneusement la sculpture des premiers temps chrétiens; elle a reçu quelquefois l'empreinte de deux époques.

Les chrétiens des premiers siècles utilisèrent, pour se procurer des sarcophages, les débris des monuments romains qu'ils avaient à leur portée et s'en firent des tombeaux. A Bayeux, à Poitiers et dans beaucoup d'autres villes, ils avaient creusé des cercueils dans des colonnes milliaires. A Vieux, toujours en Normandie, une frise corinthienne avait été employée de même. A Poitiers, couvercle de petit sarcophage d'enfant taillé dans une statue. Autre sarcophage creusé dans une colonne. A Angers se voient des sarcophages et leurs couvercles pris dans des architraves.

École latine des sarcophages de la Gaule. — Cette école est surtout représentée par l'atelier d'Arles.

Je vous ai montré comment les sarcophages étaient décorés dans l'école de sculpture de Rome.

Il y eut, dans le monde occidental, quatre écoles principales de sculpture de sarcophages.

1° L'École romaine qui exporta ses productions dans tout le bassin de la Méditerranée et surtout dans tout l'Occident.

2° L'École de Ravenne, que nous étudierons à part en la rattachant à l'art byzantin, ce qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent. Je vous montrerai, en effet, que *l'école latine pure* n'est pas restée longtemps maîtresse des idées en Italie. Je ferai voir de bonne heure, en Italie, la part de l'influence grecque et orientale, aussi bien dans la sculpture que dans l'architecture.

3° Au nombre des principales Écoles de sculpture qui fournirent la Gaule de sarcophages, il y eut l'École d'Arles que je vous ai déjà signalée et que nous étudierons principalement aujourd'hui. On retrouve ses produits dans toute la France.

Elle est restée purement romaine et latine.

4° Enfin, il y eut l'École du Sud-Ouest, école qui au point de vue de ses origines et de ses inspirations, a été bien à tort confondue ou mélangée jusqu'à présent avec l'École d'Arles et avec l'École romaine. Les archéologues ne se sont pas assez aperçus de la nécessité absolue qu'il y a d'enlever à l'École *latine pure* la vaste entreprise de fabrication de tous les sarcophages du Sud-Ouest.

Je vous démontrerai que cette école du Sud-Ouest, loin de participer du style latin de l'École d'Arles et de Rome, rappelle au contraire le style byzantin de Ravenne et se rattache par un contact plus ou moins direct à l'art chrétien de l'Orient. Ce point de fait est très important à mettre en relief.

L'interprétation symbolique des sujets est quelquefois dangereuse. Cependant la décoration de la sculpture des sarcophages vécut de symbolisme. Dans les premiers siècles du christianisme, les mosaïques, les peintures murales et les sculptures des sarcophages représentaient souvent le Christ, les Apôtres et d'autres personnages, tantôt sous leur forme véritable, tantôt sous diverses formes emblématiques dont l'usage fut conservé à partir du ve siècle.

« Ainsi, dit M. de Caumont (*Abécédaire d'Archéologie*, *Arch. Relig.* p. 39), le Sauveur est souvent figuré par un *Agneau* élevé

sur un tertre d'où sortent quatre fleuves et auquel rendent hommage douze autres moutons représentant les douze apôtres. L'Agneau seul avec la croix représente Jésus-Christ. Tout le monde sait que la figure du Bon-Pasteur, portant un agneau sur ses épaules et tenant à la main la houlette ou *pedum*, est l'image de la communauté chrétienne. Le bœuf, l'ange, l'aigle et le lion furent très anciennement les symboles des quatre évangélistes.

Plusieurs autres animaux expriment des idées symboliques. Les colombes sont prises pour l'image de la pureté et de la douceur chrétienne. Le paon et le phénix sont l'emblème de l'immortalité de l'âme et de la félicité éternelle. Les cerfs ou les daims qui viennent se désaltérer à une fontaine figurent les chrétiens aspirant aux eaux vivifiantes. Les poissons étaient l'emblème de la qualité du chrétien.

Ce n'était point seulement par la parole que le fidèle confessait sa croyance; les images, ces livres des illettrés, servaient encore à la faire éclater.

Parmi les représentations diverses qui attestent la foi de nos pères dans la Renaissance du corps, il en est deux que je dois signaler : *le mort figuré debout et en prière; Daniel qui annonça la résurrection et que Dieu délivra des lions comme il nous a sauvés de la mort* (E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, tome II, n° 467, p. 165).

Il faut examiner soigneusement la sculpture des premiers temps chrétiens; elle a reçu quelquefois l'empreinte de deux époques.

Les chrétiens des premiers siècles utilisèrent, pour se procurer des sarcophages, les débris des monuments romains qu'ils avaient à leur portée et s'en firent des tombeaux. A Bayeux, à Poitiers et dans beaucoup d'autres villes, ils avaient creusé des cercueils dans des colonnes milliaires. A Vieux, toujours en Normandie, une frise corinthienne avait été employée de même. A Poitiers, couvercle de petit sarcophage d'enfant taillé dans une statue. Autre sarcophage creusé dans une colonne. A Angers se voient des sarcophages et leurs couvercles pris dans des architraves.

École latine des sarcophages de la Gaule. — Cette école est surtout représentée par l'atelier d'Arles.

« Le type adopté dans le bassin du Rhône, dit M. Le Blant (*Sarc. d'Arles*, intr. p. VI), procède des modèles romains. A peine reconnaît-on quelque différence entre les marbres chrétiens d'Arles et ceux de Rome, alors que toutes les écoles ou tous les ateliers industriels diffèrent entre eux. »

Un certain nombre de sujets ont été notés comme absolument particuliers à Arles, entre autres le *Passage de la Mer Rouge*.

« A Arles, dit M. Le Blant, la présence de la croix et du monogramme (ou *chrisme*), indique un âge postérieur au triomphe du Christianisme. » (*Ibid.* p. IV)

Mais les formules des inscriptions que portent deux des tombes de cette ville, l'identité de leur aspect avec celui des sarcophages à dates certaines, suffisent à attester que le plus grand nombre appartient au IVe ou au Ve siècle. Donc, une fois pour toutes, presque tous les sarcophages gallo-romains, latins-chrétiens dans les Gaules, quand ils sont décorés de sculptures importantes, datent du IVe ou du Ve siècle[1].

L'art romain dans le milieu *hellénisé* de la Provence est bien supérieur au gallo-romain ordinaire. Ce que vous avez vu aux temps gaulois (sculpture d'Entremont au musée d'Aix-en-Provence), ce que vous avez vu aux temps gallo-romains (arcs de triomphe de la Provence, monuments de Vienne etc.) se produit encore aux temps chrétiens. L'air est imprégné d'essence grecque. Ce qui se passe là-bas au fond de la Méditerranée, dans le milieu oriental pénétré de la civilisation grecque, se reproduit presque identiquement dans la Gaule méridionale. Un chapiteau de marbre du musée d'Arles pourrait être aussi bien un monument de la Syrie.

1. Pour les sujets, lire la table alphabétique des matières de M. Le Blant, dans son livre des *Sarcophages chrétiens de la Gaule*.

NEUVIÈME LEÇON

18 Février 1891.

LES SARCOPHAGES DU SUD-OUEST

Messieurs,

Il y a quatre ans, au mois de février 1887, quelques-unes des personnes qui veulent bien me faire encore l'honneur de m'entendre et moi, nous avons entrepris, ensemble, une tâche en apparence irréalisable. Après avoir sincèrement, en toute simplicité de cœur et en toute liberté d'esprit, analysé les origines de la Renaissance, il s'agissait de faire revenir l'opinion publique d'une idée préconçue. L'avenir seul pourra dire si notre effort collectif n'a pas été absolument inutile. Mais, si les attaques et les injures qui m'ont accueilli en dehors de cette école n'ont pas encore pu entamer notre doctrine — j'en ai pour garantie la conversion de quelques-uns de mes contradicteurs — je dois ce résultat inespéré à l'indulgence de mes premiers auditeurs, c'est-à-dire de mes premiers collaborateurs, de ceux qui m'ont permis d'asseoir sur des démonstrations solides, techniques, longues et partant souvent ennuyeuses, les hardiesses apparentes de ma pensée. Je serais perdu aujourd'hui, moi et ma cause, si mon enseignement avait été rapide et superficiel.

J'aborde devant vous, cette année, une période de l'histoire de l'art qui, elle aussi, a besoin d'être examinée à *fond*, en détail, sur laquelle on a glissé trop hâtivement et dont la physionomie a été

altérée par certains préjugés de la pédagogie classique. La doctrine a besoin d'y être renouvelée. Je vais être involontairement obligé de toucher à bien des opinions reçues. Cela ne se fait pas impunément. Je ne reculerai, encore une fois, ni devant les attaques, ni devant les injures. Mais, pour me donner ce courage, je vous demande, Messieurs, de me laisser descendre à une longue et lente exposition de preuves. J'ai besoin de me cuirasser contre l'assaut possible, peut-être prochain.

Alors vous voudrez bien me pardonner si nos entretiens ont un aspect rébarbatif et trop doctrinal. J'exposerai longuement des faits, j'en tirerai des conséquences à loisir, en toute liberté d'esprit, sans regarder ma montre ; et quand l'heure sonnera, je renverrai à l'entretien suivant l'achèvement d'une démonstration. Ne perdez pas patience pendant l'analyse.

Une vigoureuse et impitoyable synthèse lui succédera bien vite.

Dans notre dernière réunion du mercredi 4 février et dans l'entretien qui l'a suivi, nous avons longuement examiné les monuments de sculpture relevant plus exclusivement de l'*inspiration latine*, de la vieille veine païenne, baptisée et convertie mais non modifiée dans ses procédés ordinaires et ses habitudes générales. Nous nous sommes surtout attachés à l'étude des sarcophages *chrétiens latins*, *latins purs*.

Vous connaissez bien maintenant, par la vue des photographies et par le contact des originaux, ce qu'était la famille des sarcophages qui, en Gaule, comme ceux de la fabrication arlésienne, restaient fidèles aux traditions romaines. Vous possédez à fond leur méthode d'exécution. — Vous avez constaté l'emploi abusif du trépan.

Mais ces sarcophages latins ne sont pas seuls à apparaître dans les anciens cimetières, dans les églises, dans les musées et collections et enfin dans les recueils photographiés et gravés de ces monuments.

A côté de ces monuments, et pêle-mêle avec eux, on en rencontre d'autres qui leur font concurrence, qui en diffèrent très sensiblement, et qui finirent par les remplacer complètement, dans l'usage, quand l'école *gréco-romaine* eut rendu le dernier soupir, du IVe au Ve siècle. Vous connaissez les produits sortis des ateliers de l'École de sculpture romaine, vous connaîtrez bientôt ceux de l'École de Ravenne.

Nous étudierons aujourd'hui principalement ceux de l'École du Sud-Ouest de la Gaule, qui brillèrent surtout pendant le vie et le viie et jusqu'au viiie siècle.

Ces sarcophages de l'École de sculpture du Sud-Ouest de la Gaule nous serviront de transition pour aborder une phase nouvelle très considérable, une phase capitale de l'art occidental, je veux dire la période pendant laquelle l'importance politique de Rome ayant disparu, la seule influence antique, classique et méridionale qui survive dans *le monde* est l'influence néo-grecque, l'influence byzantine, reçue directement dans notre pays, comme dans tout le bassin de la Méditerranée, par-dessus la tête de Rome qu'elle a elle-même pénétrée et envahie.

L'étude de cette famille de sarcophages du Sud-Ouest nous amènera à traiter la grosse question des premiers éléments de notre école nationale à partir de notre émancipation définitive du joug latin, grâce à l'arrivée des Barbares et sous l'heureuse inspiration de l'hellénisme chrétien.

Au vie siècle, la triste décadence de l'art romain, de l'art latin pur, est un cauchemar oublié ; c'est un cadavre enseveli ; c'est la partie de l'art antique qui est morte avec la vieille société, avec la pourriture romaine.

La seule partie qui survive de cet art, c'est l'art néo-grec, et je vous montrerai qu'aux premières heures de sa naissance, l'art français, qui *est né chrétien*, n'eut de contact qu'avec la Judée, la Syrie, la Grèce, Byzance et Ravenne, c'est-à-dire avec l'Orient hellénisé. Quand l'art français est né, Rome était une simple province dépendant de l'Orient, Rome était elle-même byzantine et pratiquait l'art néo-grec purement chrétien.

La vérité s'est imposée du premier coup à l'artiste et au savant qui a, le premier, étudié de près la matière. Ce savant et cet artiste c'est M. Albert Lenoir. Ecoutez-le.

« La sculpture d'ornement, dit M. Albert Lenoir (*Arch. Monastique*, I. p. 399 et s.), adoptée dans l'empire grec, devait nécessairement faire invasion dans la Chrétienté occidentale avec l'architecture byzantine.

« Avant le règne de Justinien, on voit déjà quelques éléments de cet art se mêler aux formes antiques imitées par les latins...

« Sous le règne de Justinien les chapiteaux furent conçus suivant les formes néo-grecques.

« L'église de Saint-Vital de Ravenne, introduisant en Italie l'art oriental dans toute son intégrité, la sculpture d'ornement dut suivre la même voie et fut en effet une reproduction identique de celle qui se voit aux temples de Sainte-Sophie, du *Theotocos* et autres à Constantinople; on suit le même art dans tous les détails d'architecture de la basilique de Saint-Marc à Venise et à l'église de Santa Fosca, dans les lagunes.

« Les moines d'Occident, guidés par ces modèles, supprimèrent les feuillages saillants et d'une exécution difficile qu'ils avaient imités jusque là des chapiteaux antiques, pour leur donner les formes épaisses que leur indiquait l'Orient. *Le système de simplification du chapiteau ne s'arrêta pas aux contrées méridionales de l'Europe; il se répandit en France où il se montre à la crypte de l'église de Saint-Laurent de Grenoble, puis en Allemagne et en Angleterre;* il devint commun au XI[e] et XII[e] siècle.

« L'Occident cherchait, comme Byzance, à imiter le chapiteau ionique ou la couronne de lourdes moulures en biseau.....

« Ce qui vient d'être indiqué pour les chapiteaux simples ou ornés de feuillages sans saillie, eut lieu de même pour ceux qui portaient des figures humaines ou allégoriques. Les dessins publiés par MM. Coste et Flandin, sur les rares édifices sassanides qui se voient en Perse, font connaître des chapiteaux ornés de personnages et disposés précisément comme ils le furent en Occident, du IX[e] au XII[e] siècle. Ces modèles asiatiques avaient été imités par les Byzantins, comme le voyageur Clavijo l'exprime dans la description qu'il fait de l'église de *Sainte-Marie-de-Blacherne* à Constantinople. « Toutes les trois (nefs) d'ailleurs étaient soutenues de la même manière. C'est à savoir sur des colonnes de jaspe, et d'icelles les *bases* et les chapiteaux étaient taillés avec force figures et toutes manières d'ornements. » La distinction faite par le voyageur entre les figures et les ornements est bien précise. Quand l'évêque Euphrasius construisit la basilique de Parenzo en Istrie, on exécuta sous ses ordres des chapiteaux ornés d'aigles et de feuillages groupés sur une masse de forme byzantine.

« Les chapiteaux de l'époque carolingienne qui se voient en Italie

dans les édifices construits par les Lombards, ceux qui sont figurés dans les manuscrits de la même période, ont été ainsi décorés de personnages ou d'animaux. On sait combien ils devinrent communs en France, en Allemagne, en Angleterre au XI[e] siècle. *L'élément de ce mode de décoration serait donc aussi oriental comme celui du système de la simplification des formes examiné précédemment.*

« L'influence byzantine ne se borna pas en Occident à se produire sur les chapiteaux; elle agit aussi sur d'autres parties importantes des édifices. Les moulures de couronnement se simplifièrent; on supprima, comme en Grèce, les profils élégants de l'art antique pour y substituer de lourds biseaux imités de ceux qui se voient aux églises du Théotocos et de Sainte-Théodosie de Constantinople, à celles d'Athènes et à Saint-Vital de Ravenne. »

Je vous montrerai ces lourds abaques de chapiteaux qui apparaissent dans la crypte de Saint-Laurent à Grenoble.

« Nos ornemanistes ne furent pas moins que nos architectes religieux ou laïques sous la puissance de cette mode orientale. Loin de chercher à rendre les contours gracieux et arrondis de l'acanthe ou de la feuille d'eau qu'avaient si bien compris les artistes grecs et romains, *leur ciseau ne produisit que des formes acerbes et aiguës, d'un modèle aigre et à vives arêtes* (Voir un chapiteau de l'église de Montmartre, un sarcophage à Toulouse).

« Cet effet, qui avait été produit en Orient dès les premiers siècles, byzantins, sans doute par la copie maladroite de certains modèles antiques, fut chez nous le principal résultat de l'influence néogrecque sur l'exécution de la sculpture décorative. »

Elle est caractérisée par un feuillage de style ferme, quelquefois gras, épanoui, mais toujours sans mollesse, sans avachissement, — quelquefois sec et un peu raide, — par une sculpture plate ou de très faible relief.

En somme cette sculpture obéit à une tout autre inspiration que celle de l'art latin : cette inspiration est celle de l'Orient.

PRINCIPAUX CARACTÈRES DES SARCOPHAGES DU SUD-OUEST DE LA GAULE. — Ils sont en marbre. Leur décoration est principalement végétale, et quelquefois exclusivement végétale et d'un type végétal particulier, ordinairement une plante d'une tige mince à grosses feuilles

en forme de cœur ou fer de lance. Quand cette décoration comporte des figures, elles sont toujours circonscrites dans des compartiments, dans des encadrements.

Le traitement de la sculpture dans les ateliers d'où sortent ces sarcophages est différent de celui qui était en honneur dans les ateliers gallo-romains précédents. Le relief est plus plat. On n'abuse pas toujours de l'emploi du trépan. La forme est celle d'un côffre. Nous examinerons ensemble, dans notre réunion de cette aprèsmidi, les planches du livre de Le Blant.

Effaçons l'histoire. Ignorons tout. Les monuments de l'art suffiront à nous révéler la grande révolution qui s'est faite dans l'univers. Nous voyons tout s'orienter sur la Judée, sur l'Asie hellénique. La sculpture des chapiteaux dans les basiliques de la Gaule parle la même langue que la sculpture des chapiteaux de l'Orient chrétien. Une étoile mystérieuse nous guide vers la crèche radieuse de Bethléem.

Rome n'existe plus. La capitale du monde, c'est Ravenne et Constantinople. Rome est éteinte. L'Orient rayonne et attire.

Une force invincible m'entraîne, dans un pèlerinage scientifique, vers les lieux prédestinés où le catéchisme avait autrefois agenouillé la foi de mon enfance.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Liste de quelques chapiteaux de marbre commentés par le professeur au cours d'un entretien supplémentaire.

Les plus importants sont ceux du baptistère de l'Église Saint-Sauveur à Aix, d'une beauté classique, mais dont la provenance chrétienne n'est pas certaine;

Du musée Saint-Jean à Poitiers;

De Saint-Hilaire à Poitiers ;

De Saint-Germain-des-Prés, retrouvé dans les chantiers de Saint-Denys par M. Courajod et provenant de la basilique de Saint-Vincent construite par Childebert de 556 à 558;

De Sainte-Geneviève, provenant de l'ancienne Église des Saints-Apôtres construite par Clovis en 507;

Du musée de Cluny trouvés dans les fouilles de Notre-Dame de Paris;

De l'Église de Montmartre;

De Saint-Remi, à Reims ;

De Saint-Seurin, à Bordeaux;

De Moissac;

De Nantes, dont la provenance chrétienne est indubitable ;

De la crypte de Jouarre ;

De la crypte Saint-Laurent, à Grenoble ;

BIBLIOGRAPHIE DE LA NEUVIÈME LEÇON.

M. le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*. École des sarcophages du Sud-Ouest.

Chanoine Reusens, *Archéologie chrétienne* (p. 202). Description de sarcophages chrétiens.

DIXIÈME LEÇON

25 FÉVRIER 1891.

LES INFLUENCES NÉO-GRECQUES

ET ORIENTALES

MESSIEURS,

Une cathédrale, une église romane ou gothique de la France, ressemble-t-elle nécessairement et uniquement à un temple païen gallo-romain ou à une construction quelconque de l'antiquité classique et de la période purement gallo-romaine, autrement que par quelques points de détails plus ou moins importants, et par des rapprochements plus ou moins immédiats?

La ressemblance est-elle à ce point évidente et prochaine qu'on ne puisse imaginer qu'il se soit trouvé entre l'église romane et la construction antique, un type intermédiaire, qu'il se soit rencontré des influences multiples, divergentes et complexes? Il faudrait, ce me semble, de violents efforts de raisonnement, des subtilités inouïes de dialectique, des trésors d'ingéniosité pour essayer de tirer directement et exclusivement le produit de l'art chrétien du modèle de l'art païen dans sa dernière expression occidentale. Faire sortir chez nous immédiatement et sur place l'un de ces deux arts de l'autre, me paraît une proposition difficile à soutenir aujourd'hui, bien

qu'elle réponde toujours aux suggestions de l'ancienne pédagogie classique. Le mot de décadence ne suffit pas à tout expliquer. Au contraire, rien ne ressemblait plus à une église romane que certaines constructions néo-grecques de l'Orient, et par exemple qu'une basilique syrienne du VIe siècle. J'en ai pour garantie l'étude que vous avez dû faire du livre de M. le Marquis de Vogüé sur les monuments de la Syrie centrale.

En passant par un type intermédiaire qu'on aurait pu imaginer *a priori* comme une évolution nécessaire, comme une étape rationelle du progrès, — en passant, dis-je, par ce type qui a réellement existé, en Orient, du IVe au VIe siècle, tout devient naturel, tout s'enchaîne dans un développement normal. La transformation de l'art se trouve expliquée et s'échelonne à nos yeux par d'appréciables et successives évolutions.

Reste à savoir si le mouvement a été parallèle en Orient et en Occident, sans communication entre deux cultures concurrentes, s'il a été spontané partout. C'est une question à laquelle l'avenir, et un avenir prochain répondra ; car il faudra bien que l'histoire de l'architecture finisse par se préoccuper de l'existence, à l'extrémité du bassin de la Méditerranée, de monuments offrant tant d'analogie avec les nôtres.

En attendant, pour ce qui est de la sculpture, le doute ne peut subsister. Vous n'avez pas oublié ces points de fait que nous avons établis. Le sujet traité dans notre entretien de mercredi dernier est absolument capital pour l'intelligence de la question.

Tous les monuments publiés par M. Edmond Le Blant sont des témoignages contradictoirement *discutés*, bien *certains*, authentiques et ayant une limite supérieure de date. Ils sont tous, moins un, postérieurs au IVe siècle et antérieurs au VIIIe. Nous vous avons enseigné à reconnaître parmi eux les produits de certains ateliers qui forment une famille ou une école à part, celle du Sud-Ouest. Nous vous avons donné la caractéristique de ces produits en vous montrant de nombreuses photographies et même des originaux. Nous les avons confrontés avec tous les produits certains de la culture byzantine ou néo-grecque répandus dans le bassin de la Méditerranée, monuments datés, exécutés à Ravenne et à Rome, monuments de l'Afrique pénétrés par le même art d'origine orientale et

dont l'un est daté du VIe siècle par M. de Rossi. Vous savez à quoi ressemble la décoration sculptée de tous ces sarcophages, ainsi que celle des plaques de marbre qui peuvent leur être assimilées.

Vous n'avez pas oublié non plus la liste des chapiteaux de marbre que j'ai dressée pour vous. Un certain nombre d'entre eux, qui servent de type, proviennent de monuments à dates certaines, notamment ceux des basiliques des Saints Apôtres et de Saint-Vincent de Paris, ceux de la cathédrale de Nantes. Il suffit de citer ceux-là qui datent du VIe siècle. Ce sont des pièces de premier ordre. L'étude et l'examen que vous en avez faits a confirmé pour vous la justesse des observations de M. Albert Lenoir dans son *Architecture monastique*, dans ce beau livre dont je faisais mercredi l'éloge sans savoir que mon hommage ne pouvait plus être déposé que sur un tombeau.

Vous savez aussi à quoi cela ressemble, vers quoi tout cela s'oriente de plus ou moins près.

Quelle était donc alors et d'où venait donc cette force mystérieuse qui pesait de toute part sur l'Occident? Je ne veux pas anticiper; je ne veux pas déflorer ce que j'aurai bientôt à vous dire des origines de l'art byzantin considéré en lui-même comme facteur du style roman. Mais je ne puis pas me taire absolument sur la cause dont vous constatez ici un des principaux effets. Le centre de la gravitation morale et intellectuelle du monde est changé. C'est ce que des admirateurs aveugles et endurcis dans le culte de l'art gréco-romain du paganisme n'ont pas encore voulu reconnaître.

Peut-on continuer d'admettre qu'au Ve et au VIe siècle la culture romaine ait été encore en état d'exercer une puissance unique d'exportation, un rayonnement de propagande, alors que son expansion s'était éteinte et qu'elle était elle-même envahie, jusque dans son foyer italien, depuis plus d'un siècle, par une influence partie de l'Orient? La chaleur et la lumière ne peuvent pas sortir d'un astre obscurci ou tout au moins éclipsé.

D'un autre côté, la force expansive de la première civilisation chrétienne en Orient est absolument ignorée. On n'a longtemps connu cette civilisation que par la littérature hagiographique qui nous a révélé la société d'Antioche; on ne l'avait aperçue qu'à travers les œuvres de saint Jean Chrysostôme. C'est M. de Vogüé qui, avec son très beau livre sur l'*Architecture civile et religieuse dans la*

Syrie centrale du Ier au Ve siècle, nous a fait connaître ce qu'a été l'art gréco-oriental sous sa forme chrétienne. L'apparition de ce livre est un grand événement. Les origines grecques de l'art gothique, en ce qui concerne les influences méridionales, sont à tout jamais démontrées, quoi qu'en pensent ou plutôt quoi qu'en disent ceux qui s'attardent dans des théories surannées.

Oui, en tout ce qui touche les influences méridionales, l'art gothique dans ses prodromes romans, nous pouvons le savoir maintenant, l'art gothique est directement, immédiatement et principalement issu de l'art grec, tout comme l'art arabe.

L'art gothique, dans sa première inspiration romane et pour tout ce qui ne vient pas du barbare, est purement et simplement une continuation de l'art grec.

C'est Byzance et son art presque asiatique, c'est Byzance qui a été le trait d'union entre la civilisation païenne et la civilisation chrétienne.

C'est quelque chose de grand que d'avoir mis en lumière les monuments qui proclameront cette vérité. L'honneur en reviendra à M. de Vogüé.

Il faudrait que je puisse m'étendre sur cette civilisation. C'est ce que nous ferons prochainement en parlant de l'art byzantin et des origines orientales.

Je me bornerai à vous faire comprendre aujourd'hui que cette recherche est nécessaire, et que c'est en Orient que nous sommes forcés d'aller chercher la solution du problème sur les origines et les sources méridionales de la culture gothique.

Quoique la démonstration minutieuse que je vous promets soit ajournée, ne puis-je pas dire que l'existence d'un art néo-grec très puissant, dominant sur tous les rivages de la Méditerranée, même en Italie, du IVe siècle à la fin du VIIIe, est un fait déjà indiscutable? Comment cet art fut-il communiqué à notre pays et notamment à notre école de sculpture du Sud-Ouest? C'est ce que je veux examiner avec vous. Cette étude sera laborieuse et je vous demande toute votre attention. Nous chercherons à vous montrer quels durent être les porteurs et les convoyeurs de la culture orientale.

Les rapports de la Gaule avec l'Orient sont attestés par Grégoire de Tours, *Vies des Pères*. Voici ce que dit Grégoire, dans le chapitre III, de l'abbé saint Abraham ;

« Il naquit sur les rives de l'Euphrate, et, étant venu visiter l'Occident, il fonda un monastère à Clermont, dans l'église de Saint-Cyricus (Saint-Cirgues), où il mourut après une vie pleine de vertus et de miracles. » C'est là un des exemples à citer.

Il y eut donc chez nous pénétration de l'élément oriental par la voie des communications ecclésiastiques.

Inutile de rappeler ici en détail que la liturgie des églises de Vienne et de Lyon était *grecque* à l'origine : saint Pothin, saint Irénée étaient des Grecs. Mais la voie religieuse ne fut pas la seule que suivit le génie grec oriental pour nous envahir.

Les Syriens se retrouvaient dans tous les ports de la Méditerranée et de l'Adriatique, dans toutes les escales de la traversée entre l'Orient et l'Occident.

Sidoine Apollinaire parle des Syriens qui chantent *l'office* (*psallunt*) à Ravenne (Œuvres de Sidoine, p. 69 de l'édition Nisard, lettre XXII).

On les aperçoit donc, ces Syriens, à toutes les étapes de la marche de l'art néo-grec ou byzantin vers l'Occident, vers cet Occident qui tend, chose évidente, par toutes sortes de moyens, à désapprendre, à dépouiller sa latinité.

La culture du monde occidental se tourne instinctivement vers l'Orient et s'ouvre à toutes les effluves, à tous les souffles qui viennent de ce côté. Passez-moi cette expression : j'estime que les Syriens ont été en quelque sorte les microbes chargés de porter les premiers dans le bassin méditerranéen les principes de la civilisation néo-grecque.

La présence de Syriens en Gaule est encore affirmée par l'existence d'un certain nombre de tombes syriennes. Il y en avait à Paris, à Genay, près Lyon (Catalogue des Musées de Lyon), à Besançon (*Revue Archéologique*, XXXVIII, 85), à Trèves (Cf. Le Blant, *op. cit.*). Il y en avait également à Vienne (Allmer, *Inscript. ant.*, IV, 393, n° 1892), à Narbonne, à Arles (Cf. Le Blant, *Insc. chrét. op. cit.*, II, 259, n° 521 et II, 460, n° 613, A.)

Je vous parlerai plus longuement des Syriens l'année prochaine.

L'ÉTOILE MÉROVINGIENNE ET SES ORIGINES. — Je viens de vous prouver qu'il n'était pas difficile de remarquer par quel canal les inspirations de l'art gréco-oriental avaient pu se glisser en Gaule.

Je vais essayer de vous faire voir qu'il estpossible de constater chez nous pendant les temps mérovingiens le résultat de ces inspirations, même dans ce qu'elles ont de plus particulièrement oriental.

Je me servirai de l'ornement, c'est-à-dire de ce témoin toujours sincère et toujours fidèle qui enregistre souvent, comme les *graffittes* de l'épigraphie, les pensées les plus secrètes et les plus intimes des époques disparues.

Quand on a examiné beaucoup de monuments mérovingiens, on s'aperçoit très vite que l'un des éléments décoratifs les plus pratiqués est la fleur de marguerite et *l'étoile*, surtout l'étoile à six rais, produite par le jeu du compas et qui, par la facilité de son exécution, est à la portée des civilisations les plus rudimentaires.



Fig. 7. — Pierre sculptée ayant fait partie de la décoration extérieure du baptistère Saint-Jean.

M. Le Blant et le Père de la Croix l'ont remarqué et ils ont

constaté la présence de cette *étoile* sur un très grand nombre d'inscriptions chrétiennes. Ils y reconnaissent une des habitudes invétérées de la décoration mérovingienne (C. de la Croix, *Cimetières et sarcophages mérovingiens du Poitou*, Bulletin du ministère.)

Les exemples les plus mémorables sont ceux qu'on peut citer dans l'ornementation du Baptistère de Poitiers, ou Temple Saint-Jean. Les parois extérieures du Temple Saint-Jean ont pour toute décoration de courts pilastres surmontés de chapiteaux et des applications de dalles, trouées comme celles qu'on voit à certaines claires-voies de fenêtres, à certains *claustra* dessinés par M. Duthoit (Vogüé, *Syrie Centrale*, tome I, planches 13 et 14), et dans les ouvertures desquelles on a en quelque sorte inséré, à Poitiers, une brique ayant la forme d'un pétale de fleur.

Le Père de la Croix a moulé un de ces fragments de la décoration du Temple Saint-Jean à Poitiers. On peut le voir au Musée de la Société des antiquaires de l'Ouest et l'y étudier à son aise. Le même savant a groupé, au musée mérovingien de la même Société, d'autres fragments de décoration du Baptistère. Il les a publiés en 1884 (fig. 7 et 8).



Fig. 8. — Pierre sculptée ayant fait partie de la décoration extérieure du baptistère Saint-Jean.

Certaines parties du Temple Saint-Jean, ou si vous voulez, le Temple dans son dernier état (abstraction faite des parties romanes) date du VIIe siècle. Vous n'en douterez pas si vous comparez la décoration de cet édifice avec un fragment de celle de la chapelle de Maze-

rolle-sur-Vienne (Département de la Vienne). Je n'ai pas le mérite de cette juxtaposition. C'est une découverte du Père de la Croix qu'il n'a pas encore publiée et qu'il m'a généreusement confiée [1].

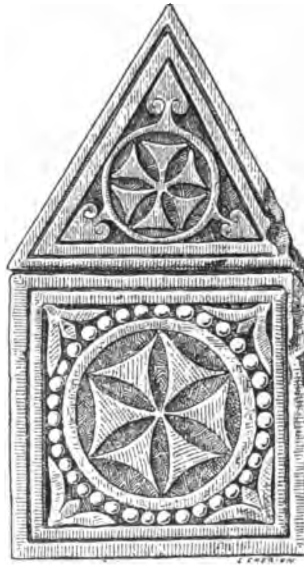


Fig. 9. — Pierre sculptée placée dans l'arc triomphal de la chapelle de Mazerolle-sur-Vienne.

Le Père de la Croix a exécuté les moulages des frontons du Temple Saint-Jean. Ces frontons [2] sont semés de rosaces. Les rais de la grande rosace qui est au milieu sont faites avec des briques.

Eh bien! cette étoile, accompagnement ou dégénérescence de la *fleur de marguerite*, de la fleur aux pétales multiples qu'on retrouve dès les plus hauts temps de l'art assyrien, dans les palais de Ninive vers le VIIe siècle avant le Christ, c'est un élément décoratif

1. Il est à remarquer que les rais des étoiles de la pierre de Mazerolles sont évidées au lieu d'être en relief.
2. Ces frontons sont à comparer avec des fenêtres à jour comme il y en a dans la *Syrie centrale* de M. de Vogüé.

essentiellement oriental. Promenez-vous dans nos salles asiatiques et persanes du Louvre : vous le verrez partout.

Le prototype de cet ornement est, par exemple, le pavage d'une porte du Palais de Ninive du VII[e] siècle avant l'Ère (au Louvre). Je n'irai pas plus haut. C'est assez vieux pour moi.

Donc, fréquents exemples dans les salles asiatiques du Louvre de *la fleur de marguerite* et de *l'étoile à six rais.*

Mais je veux prendre cet élément décoratif dans l'état où il était au moment de la première expansion chrétienne des premiers siècles de notre ère. De nombreux monuments sont là pour nous en fournir l'image.

Je citerai, en approchant de l'époque qui nous occupe, les nombreux ossuaires *judéo-grecs* du Louvre. Voir ceux de la salle judaïque et ceux publiés par M. Clermont-Ganneau.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA DIXIÈME LEÇON

SALVIEN, *De Gubernatione Dei*, IV (p. 69). Il exprime son mépris pour les Syriens.

LONGNON, *Géographie de la Gaule au VI[e] siècle* (p. 177). — Bien que les Syriens n'existassent nulle part en Gaule à l'état de groupe important, il y en avait d'établis un peu partout : à Paris, à Bordeaux, à Orléans. C'étaient des négociants qui, grâce à une fortune acquise dans les affaires , jouissaient d'une véritable considération dans les villes où ils s'étaient fixés.

LE BLANT, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* (t. II, p. 460). Le nom de Syrien était, à l'époque chrétienne, appliqué aux personnages venus de l'Orient.

ALLMER ET DISSARD, *Musée de Lyon*; *inscriptions antiques* (t. III, p. 490). Épitaphes, moitié en vers grecs, moitié en prose latine, d'un marchand syrien, possesseur aux environs de Lyon d'une campagne à laquelle il avait donné le nom de son pays, qu'elle porte encore.

LE BLANT, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* (pl. 92, n° 549 et pl. 67, n° 407 bis.) Étoiles sur les sarcophages, le tombeau de Boëtius.

LE BLANT, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* (t. I, p. 304). Description des tombeaux de Saint-Coletrie.

CLERMONT-GANNEAU, *Revue archéologique* (1873, 2[e] vol. de juillet à décembre, p. 304.)

ONZIÈME LEÇON

4 mars 1891

LES INFLUENCES NÉO-GRECQUES
ET ORIENTALES
SUR L'ART LATIN CHRÉTIEN

Messieurs,

Depuis notre dernier entretien je me suis rendu à Poitiers, dans la cité de sainte Radegonde, dans la capitale du domaine historique mérovingien.

Je suis allé me replonger dans le VI[e] siècle, car le VI[e] siècle et le VII[e] aussi, c'est-à-dire les deux siècles mérovingiens, sont évoqués par les fouilles heureuses du Père de la Croix. Tous les dessins qui ont passé sous vos yeux ou qui y passeront bientôt ont été exécutés par lui. Il m'a adressé ses estampages que je vous ai communiqués. Je vous demande de vous associer à moi pour le remercier.

Nous continuerons à exposer aujourd'hui les *preuves de l'affinité entre l'Art chrétien de la Gaule et l'Art de l'Asie grecque.*

Vouz avez vu, Messieurs, par de nombreuses confrontations de photographies, de moulages et de monuments, quels rapports intimes existaient entre la sculpture de la Syrie et la sculpture des temps mérovingiens, c'est-à-dire du VI[e] et du VII[e] siècle.

Ceux d'entre vous qui sont artistes et qui savent ce que c'est

qu'un objet d'art, ceux qui sont en état de l'analyser et d'en faire la dissection anatomique, ceux-là sont certainement du même avis que moi.

Mais j'ai le regret de constater que cette analyse tant recommandée par moi n'est que bien peu pratiquée. Je m'aperçois avec tristesse que le public ne tient pas à acquérir et à se former des notions personnelles, mais qu'il désire simplement enregistrer un certain nombre d'opinions reçues et les apprendre par cœur. Ces opinions reçues, il ne tient pas à en vérifier par lui-même la justesse. Pour lui la bonne opinion, l'opinion vraie, sera celle qui aura su se concilier la majorité des livres de vulgarisation et trouver accès dans la débilitante littérature du journalisme. Il est en défiance contre toutes les doctrines qui ne tiennent pas le haut du pavé et n'ont pas de succès de librairie. Pour lui, le succès est la mesure du mérite. On aime, avant tout, les livres faciles qui, par la mollesse de leurs conclusions, savent concilier et ménager tous les avis. Vous devez donc avoir des préventions contre un enseignement comme le nôtre, qui tient peu de compte des livres de seconde main, qui ne s'appuie que sur des faits, faits que souvent vous ne voulez pas contrôler, mais qui ne subsistent pas moins, enseignement qui est absolument indépendant et qui ne peut pas toujours étaler une imposante généalogie traditionnelle, ni invoquer le patronage de puissantes autorités. *Vœ soli*, malheur à l'isolé, croit-on pouvoir dire.

C'est alors une obligation pour moi de combattre le scepticisme naturel qui découle d'un tel état de choses, et de vous prouver la vérité absolue de quelques-unes de nos propositions en invoquant le secours de tous les savants dont je m'honore de partager les sentiments. Doutez de moi, si vous voulez ; mais du moins écoutez les autres. Écoutez les morts, dont l'un d'entre eux a l'auréole du martyre scientifique et eut l'honneur d'être persécuté pour ses opinions. Car, qu'on ne s'y fie pas ; je ne suis pas tout seul de mon avis.

Donc pas de scepticisme, Messieurs, avant l'étude complète d'une question. Pas de ce septicisme inspiré par tant de livres superficiels ou de croyances flottantes ; scepticisme bien séduisant qui caresse notre vanité, légitime notre ignorance, et flatte tous les instincts de paresse de notre esprit.

L'autre mercredi, dans notre entretien supplémentaire, vaincus, écrasés par des preuves multiples et par l'évidence des confrontations, quelques-uns de nos auditeurs demandaient grâce et se rendaient à merci. Ils n'étaient peut-être pas encore dans la rue que le scepticisme les guettait, les reprenait et leur insinuait qu'il fallait se méfier ; que ces sentiments n'étaient pas le produit de cinq siècles de routine et qu'après tout, ils n'avaient pas encore été mis en vers français mnémotechniques comme le *jardin des racines grecques.*

Vous savez déjà, par une longue citation, que la genèse de notre art mérovingien, dans ses sources méridionales, était expliquée par M. Albert Lenoir à l'aide d'un contact avec Byzance et d'une influence gréco-asiatique. L'opinion de M. Albert Lenoir datait de 1852. Viollet-le-Duc, postérieurement, était arrivé aux mêmes conclusions par un autre raisonnement que voici :

(Je suis bien obligé de vous lire Viollet-le-Duc. Il résulte de ma conversation avec quelques personnes de mon auditoire que le *Dictionnaire raisonné d'architecture* est encore un livre inconnu même ici ! Je n'ose pas dire un livre suspect.)

« Le latin étant admis, dit Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné*, tome VIII, p. 189 et suivantes), comme langue usuelle sur la surface des Gaules, on ne cessait pas de parler, ne fût-ce que pour se plaindre, dans ces contrées ravagées par des invasions, mais on cessait de bâtir et surtout de sculpter et de peindre.

« Du ve au viiie siècle on eut le temps d'oublier la pratique des Arts. Cependant, lorsqu'un état social passablement établi succède au chaos, lorsqu'on peut songer à bâtir des palais, des églises, des monastères et des maisons, lorsqu'on prétend les décorer, pourquoi donc ces populations gauloises ne prennent-elles pas tout simplement l'Art romain où on l'avait laissé ? Pourquoi, surtout dans les choses purement d'art comme la sculpture, vont-elles s'inspirer d'autres éléments? C'est donc qu'il y avait un génie local à l'état latent, renouvelé encore, comme nous le disions tout à l'heure, par des courants de même origine et que ce génie, à la première occasion, cherchait à se développer suivant la nature. Ce n'est pas là une question d'ignorance ou de barbarie, comme on l'a si souvent répété, mais une question de tempérament.

« Par instinct, sinon par calcul, les artistes romans n'ont pas voulu se ressouder à l'art romain ou du moins à l'art gallo-romain. Il serait étrange, en effet, que ces architectes et sculpteurs romans du commencement du XIIe siècle qui avaient autour d'eux, sur le sol gaulois, quantité de monuments gallo-romains, les aient négligés pour s'emparer avec avidité de l'art gréco-romain ou byzantin de l'Orient, dès qu'ils l'entrevoient, s'ils ne s'étaient pas senti comme une sorte de répulsion instinctive pour le Romain bâtard de la Gaule et une affinité pour le Romain grécisé de l'Orient. C'était donc cet appoint grec qui les séduisait, qui leur était sympathique. »

Je continue à traiter des *éléments méridionaux* qui ont concouru à former la culture romane. Mais, ici, je suis obligé de parler incidemment de l'invasion des Barbares, parce qu'il a existé une famille de Barbares qui a concouru à répandre dans l'Europe du VIe siècle les germes de la civilisation méridionale et orientale qu'elle avait adoptée, tout autant et même bien plus que les germes septentrionaux primitifs qui existaient en elle. Il s'agit de la famille *gothique*, de la race des Goths.

Je ne parle que pour mémoire de l'invasion de l'Espagne par les Alains, les Suèves et les Vandales. Vers la fin de septembre 409, sous le huitième consulat d'Honorius et le troisième de Théodose, les Alains, les Suèves et les Vandales franchirent les Pyrénées et portèrent la dévastation dans la Tarraconnaise, la Galice, la Lusitanie et une partie de la Bétique (Voir Lafuente, *Histoire d'Espagne* et Alois Heiss, *les Monnaies des Rois Wisigoths d'Espagne*).

Je traiterai seulement aujourd'hui de la branche principale de la famille gothique.

Au Ve siècle, on appelait Goths tous les Ariens de couleur blanche qui parlaient la même langue. Les Goths, à l'époque des premières années du christianisme, occupaient la contrée située entre la Baltique et la mer Noire, la Theiss et le Tanaïs. Leur nation comprenait deux grandes tribus qui devaient leur nom à leur situation géographique : les Ostrogoths ou *Goths orientaux*, les Wisigoths ou *Goths occidentaux*, séparés des premiers par le Borysthène ou Dniéper.

Les Wisigoths demeurèrent longtemps sur la rive gauche du Danube ; une invasion des Huns les en chassa en 376. Ils traver-

sèrent le fleuve sous la conduite d'Athanaric et s'établirent dans la Thrace et la Mœsie, où Valens, associé à l'Empire en 364 par son frère Valentinien Ier et chargé de gouverner l'Orient, leur avait accordé des terres à la condition d'accepter les lois romaines et d'embrasser l'Arianisme.

Valens espérait que cette population guerrière, cantonnée sur les frontières de l'Europe, lui servirait de rempart contre les incursions des autres barbares ; mais, poussés à bout par les exactions et les cruautés du gouverneur romain Maxime, les Goths se soulevèrent. Valens leur livra bataille près d'Andrinople. Son armée fut anéantie et lui-même fut brûlé vif dans une métairie où il s'était réfugié (Nous sommes en 378.)

Après leur victoire, les Wisigoths firent de fréquentes incursions dans la Thessalie, l'Épire et l'Achaïe ; Gratien, occupé dans les Gaules, confia leur répression à Théodose qui les contraignit en 379 à demander la paix. Cette même année, Théodose fut proclamé empereur d'Orient par Gratien. Le 25 janvier 382, Athanaric, premier roi connu des Wisigoths, mourut à Constantinople et son successeur fut Alaric.

Vous voyez qu'un premier contact a lieu entre Byzance et les Goths. Les Goths se font ariens et communiquent avec la civilisation gréco-orientale. Peut-être en avaient-ils été déjà pénétrés, avant leurs frottements militaires avec l'Empire.

Après le départ des Vandales pour l'Afrique, les Suèves avaient occupé toute l'Espagne, à l'exception de la Tarraconnaise et d'une partie du pays de Carthagène. L'Empire désira reconquérir l'Espagne et confia cette mission aux Wisigoths.

Aux Suèves, Honorius opposa donc les Wisigoths qui parvinrent en effet à les anéantir, mais l'Espagne entière n'en devait pas moins être perdue pour Rome. Ces mercenaires, vainqueurs des Suèves, ne voulurent plus reconnaître son autorité et fondèrent un royaume indépendant, en gardant pour eux les provinces qu'ils s'étaient engagés à reconquérir pour le compte de l'Empire.

Le premier roi Wisigoth qui régna sur l'Espagne fut Ataulfe. Ses prédécesseurs, Alaric, qui prit Rome, et Athanaric, tour à tour alliés ou ennemis de l'Empire, étaient rois ou chefs d'une nation qui n'avait encore aucun établissement fixe. Ataulfe voulut avoir

une résidence officielle ; il choisit d'abord Narbonne qu'il avait enlevée. Mais, après son mariage avec Placidie, célébré en 414 à Narbonne contre la volonté de l'empereur, il fut obligé de se retirer au delà des Pyrénées, à Barcelone, où il demeura jusqu'à sa mort. Ses successeurs établirent le siège de leur gouvernement d'abord à Toulouse, puis à Narbonne, sous Amalaric (de 511 à 531) ; à Barcelone, une seconde fois, du temps de Theudis et de Théodigisèle ; à Emerita, pendant le règne d'Agila ; enfin à Tolède, depuis 554 jusqu'à la fin de la monarchie en 711.

Je vous ai déjà parlé, mercredi dernier, des influences Wisigothes qui avaient dû être ressenties à Paris, lors de la fondation de la Basilique de Sainte-Croix et de Saint-Vincent, aujourd'hui Saint-Germain-des-Prés, sous Childebert.

Quelques lignes d'un historien du xe siècle viennent appuyer ce sentiment. En rendant compte du butin que Childebert Ier recueillit dans son expédition d'Espagne, après le sac de Tolède et la défaite des Wisigoths, Aimoin parle de vases qui auraient été faits par Salomon — *ou qui auraient appartenu à Salomon* — ce qui est une preuve de provenance orientale, au moins idéale. D'après la description d'Aimoin, il s'agit de neuf calices, de quinze patènes, de vingt couvertures ou boîtes d'évangéliaires (comme celui de Monza sans doute). L'auteur dit : *gemmis ornata opere inclusorio.*

« Comme on ne parvient, dit Linas, à fixer les pierres sur le métal qu'à l'aide d'emboîtages, griffes ou bâtes, il s'en suit qu'Aimoin, en ajoutant aux termes *gemmis ornata* le complément générique *opere inclusorio*, verroterie sertie ou cloisonnée, Aimoin n'a pu désigner autre chose que la sertissure en cloisons dont les couronnes de Reccesvinthe et de Svinthila témoignent l'emploi chez les orfèvres wisigoths d'Espagne. »

Linas établit donc que des modèles wisigoths existaient et étaient enseignés dans la Gaule du Nord, à Paris.

Nous pouvons démontrer que cette influence méridionale et orientale portée et propagée par les Wisigoths se fit sentir dans l'art mérovingien. Jetons un coup d'œil sur quelques monuments de l'orfèvrerie mérovingienne :

Le calice de Chelles[1]. Il a disparu en nature; mais un dessin gravé nous le fait très bien connaître (Voir la planche dans Ch. de Linas, *Les Œuvres de saint Éloi et la Verroterie cloisonnée*).

L'attribution traditionnelle de l'œuvre à saint Éloi doit être acceptée (Linas, *ibid.*, p. 15 et 16). Le clergé au XVIIIe siècle, Dom Martène entre autres, n'osait rien affirmer. La science au XVIIIe siècle tremblait devant la chanson du roi Dagobert. Songez-y donc. Voltaire aurait déclaré qu'on avait l'esprit à l'envers.

Le calice de Chelles était une œuvre authentique d'un artiste du VIIe siècle, d'un artiste né dans l'ancienne province romaine d'Aquitaine, dans le Limousin, près de Limoges, vers 558, d'une famille gallo-romaine. Il nous peut renseigner sur l'orientation générale de l'art à cette époque. C'est une œuvre de verroterie cloisonnée, comme deux autres ouvrages attribués et attribuables à saint Éloi et qui étaient conservés au trésor de Saint-Denis.

Or, à quoi cela ressemble-t-il comme exécution, comme décoration ? Aux armes trouvées à Pouan (Aube) et conservées au musée de Troyes : aux armes et au trésor découverts à Tournay dans le tombeau de Childéric ; aux couronnes de *Reccesvinthe* et de *Svinthila* du trésor de Guarrazar ; à certains reliquaires mérovingiens de Conques et de Saint-Maurice d'Agaune ; au fermoir de bourse d'Envermeu publié par l'abbé Cochet; enfin à la couverture de l'Évangéliaire de Monza.

Cette analogie nous porte donc vers l'art goth, wisigoth ou ostrogoth, ou vers un art dont les Goths étaient les vivants et actifs représentants, les adeptes et les colporteurs. Cela confirme encore tout ce que je vous ai dit. Au VIe et au VIIe siècle, l'art antique n'est plus pratiqué en Occident que sous sa forme néo-grecque, byzantine ou wisigothe, en un mot, sous une forme dont l'élément latin pur tend à être de plus en plus éliminé.

Ferdinand de Lasteyrie, dans une discussion très vive parue en 1860 (*Le trésor de Guarrazar*), a soutenu l'origine septentrionale de l'art que représentent les bijoux trouvés en Espagne et possédés par le musée de Cluny. Cette opinion ne peut plus se soutenir. Don José Amador de los Rios (*El arte latino-byzantino en España y*

1. L'abbaye de Chelles fut fondée en 622 par la reine Bathilde, épouse de Clovis II.

las coronas visigodas de Guarrasar. Madrid, 1861) a démontré qu'il y avait là un mélange d'art latin très mitigé d'art byzantin et de source absolument méridionale.

Pour M. de Los Rios, les monuments élevés sous la domination Wisigothe participent à la fois de l'art romain et de l'art de Byzance. Cet art nouveau qu'il nomme style *latin-byzantin*, dont il a trouvé des vestiges tant à Tolède qu'à Guadamur, aurait été inspiré aux conquérants, après le troisième concile de Tolède (589) par la race hispano-latine qui en était en possession. D'après le même auteur, les pièces d'orfèvrerie exécutées sous le règne des princes Wisigoths sont exclusivement conformes aux motifs empruntés à l'architecture espagnole contemporaine.

En somme, tout ce travail spécial d'orfèvrerie remonte à *l'Orient*. Cela ressemble à la coupe de Chosroès conservée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

Enfin l'Évangéliaire de Monza a une provenance illustre. Il passe pour avoir été donné à la Reine Théodelinde, reine des Lombards, femme d'Agilulfe, morte en 625. Il serait ainsi désigné par un texte ancien : *Lectionem Sancti Evangelii theca persica inclusam*. Tout concourt à montrer que l'orfèvrerie byzantine et d'importation ou d'adoption wisigothe est d'origine persane, c'est-à-dire orientale.

Y a-t-il eu dans le développement de cet art spécial *activité* ou *passivité* de la part des Wisigoths? M. de Los Rios croit à la passivité des barbares Wisigoths. L'influence aurait été subie et non amenée par eux.

J'avoue que je crois tout le contraire. Sans doute, il y eut du IV[e] au VII[e] siècle, une hellénisation, une byzantinisation latente, inconsciente, générale, universelle de l'Europe. A ce moment, tout vient de l'Orient et l'Orient attire tous les regards. Mais cependant, j'estime que, pour se répandre, cette byzantinisation, ce byzantinisme a eu besoin d'un véhicule. Si l'influence wisigothe avait été purement barbare et septentrionale, elle aurait troublé le mouvement d'ensemble qui s'accomplissait là où cette influence wisigothe s'est exercée. C'est le contraire qui s'est produit. Là où la main wisigothe s'est appesantie, il y a eu redoublement de *byzantinisation*. Par exemple en Novempopulamie et en Aquitaine, dans la Narbon-

naise, dans le Pays de Toulouse et de Bordeaux. C'est pendant la *domination wisigothe dans l'Aquitaine* que naquit et se développa l'art de la sculpture auquel nous devons tous nos sarcophages du sud-ouest. Le siège de la domination wisigothe était à Toulouse jusqu'à la victoire de Clovis sur Alaric ; de 511 à 531, il était à Narbonne. Bordeaux, où se voient tous les monuments sculptés de la même famille, faisait encore partie du Royaume wisigoth au VIIe siècle. Bordeaux fut la dot de la malheureuse Galsvinthe, épousée puis assassinée par Chilpéric. Descendez dans la crypte de Saint-Seurin et vous verrez à quoi ressemblent les sarcophages qui y sont accumulés (Il y en a un de moulé au Trocadéro). Personne n'a jamais pensé à faire un rapprochement entre la présence sur le sol français du gouvernement wisigoth et le développement de l'art gréco-oriental de Ravennes. Il faut le faire ce rapprochement ; il s'impose.

L'élément barbare plein d'activité apporté par les peuples nouveaux fut très accessible à l'élément oriental et servit à propager celui-ci. Fortunat, dans ses Poèmes (liv. II, p. 9), a exprimé, dès le VIe siècle, ce sentiment quand il dit, en félicitant le duc Launebolde, régnant à Toulouse, de la réalisation d'une œuvre monumentale que nul Romain n'eut été capable de mener à bonne fin :

Quod nullus veniens romana gente fabrivit
Hoc vir barbarica prole peregit opus.

Fortunat, le dernier représentant de la poésie latine classique, était italien, de la province de Trévise. Il vint en Gaule dans le temps du mariage de Sigebert, roi d'Austrasie et de Brunehaut, c'est-à-dire en 567. Il fut le confident de sainte Radegonde (Voir *Le poète Fortunat*, par Ch. Nisard.)

Il faut lire ce que M. Lavisse a écrit sur Théodoric et les Ostrogoths dans la *Revue des Deux-Mondes*. Théodoric était un ami de la culture classique. Il restaurait les monuments antiques et édictait des lois pour leur conservation. Il avait rêvé de mettre la jeunesse de la barbarie au service de la sénilité gréco-romaine. La jeune barbarie prit bien vite la maladie.

SORT ÉTRANGE DES GOTHS. — Ils étaient barbares, mais ils furent trop éclectiques. Ils se laissèrent trop envahir par l'élément méri-

dional et amollir par lui. Les Francs furent plus heureux étant restés plus personnels et fidèles à leur tempérament national.

Les Wisigoths qui possédèrent l'Aquitaine jusqu'au VIe siècle, propagèrent un important mouvement d'art.

« Nous savons peu de chose sur les arts et l'industrie des Wisigoths, » dit M. Aloïs Heiss (*Description générale des Monnaies des rois Wisigoths d'Espagne*, p. 18). Cependant saint Isidore, dans ses *Étymologies*, mentionne plusieurs fabriques de tissus de fil, de laine et de soie, de verre de différentes couleurs et d'ouvrages en or, en argent et en acier.

La découverte du trésor de Guarrazar, en 1860, a prouvé l'existence d'un art propre aux Wisigoths, plus rude dans ses détails que l'art byzantin contemporain, mais plus pur de forme et non moins élégant.

Pendant près d'un siècle, de 418 à 507, Toulouse a été la capitale du royaume des Wisigoths, c'est-à-dire d'un territoire comprenant la péninsule ibérique et un tiers de la France.

Tandis que les Syriens nous apportaient directement les éléments de l'art *judéo-grec*, de l'art gréco-macédonien comme le comput qui se lit sur leur tombe; tandis que les Syriens nous amenaient certains principes que vous avez reconnus sur la petite châsse de l'abbaye de Fleury-sur-Loire et que je vous montrerai sur la petite châsse du musée de Poitiers que je viens de revoir, les Wisigoths nous lançaient dans la culture de l'art byzantin de Ravenne.

L'examen des monuments d'architecture est loin de démentir les conclusions auxquelles nous a menés l'examen des monuments de sculpture. Qu'il y ait eu des basiliques bâties en Gaule, le fait n'est pas douteux. Les descriptions littéraires d'Ausone, de Sidoine Apollinaire, les renseignements de Grégoire de Tours et de Fortunat nous l'ont appris.

Mais rien n'établit que ces édifices aient été plus purement latins, plus exempts de toute influence gréco-orientale que les édifices de Ravenne connus de nous actuellement : tombeau de Théodoric, tombeau de Galla-Placidia, basilique de Saint-Apollinaire *in classe*, basilique de Saint-Apollinaire *nuovo*, église de Saint-Vital. Au contraire, tout concourt à nous faire croire que le

mouvement universel qui portait l'Europe vers la Palestine et vers Byzance a été suivi par la Gaule aussi bien en architecture qu'en sculpture.

Que nous reste-t-il des basiliques de Paris et de Nantes dont nous connaissons la date (VIe siècle ; 1re moitié du VIIe siècle) ? Ce qui nous reste, ce sont quelques chapiteaux : ces chapiteaux, vous les connaissez, ils nous renseignent sur le caractère général de l'œuvre.

Les seuls monuments, ou du moins les principaux monuments architectoniques qui subsistent et qui soient encore debout sont : le Baptistère ou Temple Saint-Jean de Poitiers, et la crypte de Saint-Laurent de Grenoble.

Regardez le temple Saint-Jean. Son aspect ne rappelle en rien une construction païenne. Il a, au contraire, une certaine vague ressemblance de masse générale et de silhouette avec le tombeau de Galla-Placidia (450 environ).

J'aurais à parler de la société mérovingienne et surtout de Tours et de Poitiers. Mais je crois qu'il faut attendre que vous connaissiez l'art mérovingien dans tous ses éléments, et notamment avec l'appoint des éléments barbares.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA ONZIÈME LEÇON

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'architecture* (t. VIII, p. 174). Influence de l'art oriental.

Nomenclature des principaux historiens des Wisigoths : Paul Orose; Idatius, évêque de Galice; Jean de Biclard, évêque de Péronne; Julien, métropolitain de Tolède; Maxime, évêque de Saragosse; Isidore de Séville.

DOUZIÈME LEÇON

11 MARS 1891

L'ART BYZANTIN

MESSIEURS,

Aujourd'hui et mercredi prochain nous étudierons les principales sources méridionales du style roman, au siège même de leur développement le plus considérable : en Asie Mineure, à Constantinople et à Ravenne. C'est l'histoire de la *formation et de la divulgation de l'art byzantin* que nous essaierons d'esquisser. La démonstration embrassera les deux entretiens du 11 et du 18 mars, sans qu'il soit possible de les séparer nettement.

Vous me verrez passer continuellement de l'art de la Syrie à l'art de Constantinople et à celui de Ravenne. Une fois pour toutes, je déclare que ces trois arts sont des manifestations particulières d'un principe unique, à savoir, l'art né en Orient sur le vaste territoire à la fois asiatique et européen dont Byzance a été le centre politique et intellectuel à partir du IVe siècle.

Il faut se rendre compte d'abord de ce qu'était l'art gréco-oriental dans son berceau, en Orient ; il faut se faire une idée juste de ses principes et de ses tendances, des vieilles civilisations dont il était l'expression collective, mélangée, complexe, altérée et renouvelée. Si vous y parvenez, plus tard vous comprendrez à quoi je me réfère quand je vous entretiendrai des rapports continuels de

l'Orient avec l'Occident. Tout l'art de l'époque carolingienne et une partie de l'art de l'époque romane primitive se trouveront expliqués. C'est une convention, un contrat que je désire former entre nous pour n'être pas accusé de manquer de suite dans les idées et dans la marche de mon exposition. Les mots : Art gréco-oriental ; Art byzantin ; Art de Ravenne, sont trois termes à peu près synonymes dans ma bouche, à partir du v[e] siècle de notre ère. Dans nos entretiens supplémentaires, je vous ai déjà démontré et je vous démontrerai encore leur identité. Vous verrez aussi que cette opinion est partagée par tous ceux qui en ont parlé.

Monuments de Jérusalem et de la Judée. — Vous savez, par mes précédents entretiens, quels ont été les rapports, *fréquents, directs et intimes*, qui existèrent entre la Syrie et la Gaule, dès le v[e] et le vi[e] siècle de notre ère.

Il est indispensable que nous connaissions quel a été le style des monuments de *Jérusalem*, dont l'influence morale — quelle qu'ait été l'opinion vraie ou fausse qu'on s'en fit — a dû nécessairement être très grande dans tous les pays où la foi chrétienne s'est répandue. L'étude vraiment archéologique de ces monuments ne date que d'une vingtaine d'années et elle n'a pas encore exercé sur les idées la légitime action qu'elle doit avoir et qu'elle aura.

Autrefois tous les monuments de la Palestine passaient pour être juifs ou hébraïques et pour dater au moins du temps de Salomon. C'était un peu la doctrine des premiers travaux de M. de Saulcy. M. de Vogüé a renversé cette légende. Il a démontré que les tombeaux antiques qui entourent Jérusalem et les grands soubassements du Temple appartiennent à l'époque hellénique et non à celle de Judée. Le Temple de Jérusalem, c'est non pas le temple de Salomon, mais le temple d'Hérode.

Ce temple d'Hérode qui avait succédé au temple de Salomon, la France en a possédé des morceaux et elle les a laissé perdre. Je l'ai prouvé à l'aide d'un texte de Sauval. Il y en a eu au Louvre sous Louis XIV.

« On ne saurait, dit M. de Vogüé, hésiter longtemps sur la date du tombeau des Rois. C'est un monument d'imitation grecque, judaïque si l'on veut d'après notre définition, comme le tombeau de Scipion est romain par l'exécution beaucoup plus que par la

composition. Tous les éléments principaux sont empruntés à l'architecture dorique du Ier au IIe siècle avant J.-C.

« Le tombeau des Rois a donc tous les caractères d'une œuvre d'imitation et d'un monument relativement moderne.

« Le tympan qui surmonte l'entrée du tombeau des juges est le spécimen le plus complet de l'art judaïque dans le sens que nous avons attaché à cette définition, c'est-à-dire de l'art né de la fusion de l'art grec et des anciennes traditions, ou plutôt de la traduction des formes grecques par des ouvriers indigènes. La seule sculpture d'ornement qui ait quelque analogie avec celle qui nous occupe, est celle des monuments chrétiens élevés en Syrie du IVe au VIIe siècle [1]. »

M. de Vogüé a établi péremptoirement la preuve du contact et, par moments, de l'identité du style byzantin avec l'art gréco-oriental de la Syrie.

Quel est l'apport précis? Quelle est la contribution de l'art de la Palestine et de la Judée(et par extension de la Syrie) à la composition de l'art byzantin, et, par suite, à celle de l'art roman? M. Auguste Choisy, dans *l'Art de bâtir chez les Byzantins* (p. 161), s'est chargé de répondre à cette question.

« Il faut distinguer les éléments de construction de ceux qui touchent à l'ornement. Si on admet que l'art byzantin résulte d'éléments asiatiques incorporés à l'architecture romaine, la côte syrienne qui est, après celle d'Ionie, le grand entrepôt du commerce de l'Orient avec Rome, se présente, elle aussi, dans une situation topographique qui fait présumer une influence. Cette influence est réelle. Mais elle porte avant tout sur le côté décoratif de l'art. On a, dès longtemps, rapproché de la sculpture byzantine la sculpture juive du tombeau des Rois ou des portes du Temple ou même la sculpture gréco-syrienne des villes du Haut Oronte [2]. »

La décoration sculptée, voilà l'apport probable des influences syriennes dans l'architecture byzantine.

M. Choisy pense donc comme M. de Vogüé. La décoration

1. De Vogüé, *Le temple de Jérusalem*, p. 66 et suivantes.
2. Cf. De Saulcy, *Histoire de l'art judaïque ;* Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (6e entretien); De Vogüé, *Syrie centrale.*

byzantine et par conséquence la sculpture mérovingienne qui lui ressemble, tirèrent leur origine de Jérusalem et de la Judée, au moins comme inspiration, comme direction de goût.

Pour des observateurs superficiels, pour les personnes qui appliquent en érudition et en matière d'histoire de l'art l'interprétation *judaïque*, l'interprétation étroite et littérale, pour les personnes qui ne font pas appel à la comparaison, la vérité n'a pas été entrevue du premier coup. On a nié les rapports et les communications directes de l'Orient avec l'Occident, parce que les procédés de construction n'étaient pas les mêmes dans les deux contrées. Mais il faut réfléchir et on comprendra que c'est *l'esprit* de l'art oriental, *le décor*, *la silhouette* qui s'est communiquée de bonne heure à l'Occident, et que les moyens matériels, les procédés pratiques inhérents au personnel des ouvriers ont continué de subsister sous les différents climats, avec leurs diversités respectivement nationales.

Partout les manœuvres restaient les mêmes, en déclinant seulement; les programmes, le style, les tendances avaient seuls changé, et avaient changé en suivant la direction donnée par l'Orient; mais, ne l'oublions pas, cette direction n'était qu'une direction *théorique*.

Il faut comprendre qu'à un certain moment Rome ayant moralement disparu, le style latin, à part ce que l'art byzantin en avait recueilli pour le transmettre à la postérité, l'art latin ne survécut que dans la main d'œuvre du dernier échelon et dans l'emploi de la construction par agglomération de petits matériaux.

De cet art romain qui avait couvert le monde, il ne resta plus, un beau jour, que l'humble survivant des corporations obligatoires dont je vous ai fait le portrait à l'aide du beau livre de M. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*. Il ne resta plus que cet héritier dégénéré de la pratique officielle de la construction organisée militairement et socialement par les Romains. Ce n'était là qu'un instrument, instrument romain sans doute, mais au service d'une pensée qui n'était plus romaine.

A ce moment, une seule chose de l'antique art romain survivait dans le monde : *le ciment et son emploi*.

M. Choisy a parfaitement compris cet état psychologique par où

passa l'Occident, à savoir : *la grève ou plutôt la disparition involontaire et spontanée de tous les producteurs romains.*

En Orient, au contraire, sous l'impulsion du christianisme, tout fleurit ; les artistes grecs créent un style nouveau ; ils ont conservé les procédés antiques et savent construire avec la pierre en blocs énormes à joints vifs, tailler des colonnes monolithes. Le style en même temps se transforme, c'est l'origine de l'art byzantin.

On a trop négligé cette civilisation de Syrie qui a eu une grande influence et un grand développement à Antioche et dans le Haouran. Le pays qui, dès le premier siècle, avait acquis la sécurité se peupla rapidement; sur un espace de 30 à 40 lieues, on comptait plusieurs cités formant un ensemble où tout appartenait à la civilisation chrétienne primitive.

Quand Constantin fonde Constantinople, les Romains n'ont plus d'architectes. Au contraire, tout vit, tout germe et se développe en Orient, et c'est de ce côté que l'Occident se tourne.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Cette leçon a été consacrée en grande partie à la lecture et au commentaire des ouvrages de M. de Vogüé, *la Syrie centrale* et le *Temple de Jérusalem*. Nous avons rencontré aussi des citations du livre de M. de Choisy. Nous en avons intercalé quelques-unes dans la leçon; nous énumérons les autres ci-dessous.

M[is] de Vogüé, *Le Temple de Jésusalem*. Préface, p. viii et p. 44 et suivantes; p. 66 et suivantes.

M[is] de Vogüé, *Syrie centrale*. Introduct., p. 6 et suiv. (Groupe du Haouran).

A. Choisy, *Art de bâtir chez les Romains*, p. 180. — Transformation de l'art à partir du jour où Rome perdant la prépondérance politique cède à Byzance l'héritage de ses antiques privilèges.

TREIZIÈME LEÇON

18 MARS 1891

LES INFLUENCES BYZANTINES

MESSIEURS,

La leçon se passera aujourd'hui principalement dans l'examen de nombreuses photographies.

Cependant, rappelez-vous ce qui a été dit mercredi dernier. Nous avons exposé ce qu'était l'art byzantin dans ses origines asiatiques et surtout de la Syrie et de Constantinople. Aujourd'hui nous le verrons principalement à Ravenne, dont M. Bayet a dit qu'elle était « comme un coin de l'Orient transporté en Occident ».

Ravenne, *même avant la domination byzantine*, subit l'influence de la Grèce ; elle nous offre, au bord de l'Adriatique, une image réduite, mais fidèle, de Byzance. C'est aux mosaïques de ses églises, aux sarcophages épars çà et là qu'il faut souvent demander l'histoire de l'art qui vient de naître en Occident.

Il résulte des plus récents ouvrages sur l'architecture que Rome et l'Occident latin furent pénétrés, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, des éléments de l'art grec apparaissant sous sa forme orientale.

Les Thermes de Dioclétien à Rome et le palais du même empe-

reur à Spalatro (Dalmatie), élevés vers la fin du IIIe siècle, trahissent une influence orientale venue probablement de Syrie.

L'architecture orientale, — a dit un architecte, M. de Dartein, en parlant de l'influence exercée en Italie au IIIe et au IVe siècle par les constructions syriennes, — paraît avoir, par l'exemple de ses monuments, contribué beaucoup à introduire et à répandre en Italie, depuis la fin du IIIe siècle, le goût de plusieurs formes nouvelles, étrangères à l'art classique de l'Occident. La principale de ces innovations consiste dans les applications très étendues et très variées de l'arcade, soit comme élément essentiel de la construction, soit comme figure décorative (*Études sur l'architecture lombarde*, 1re partie, p. 24).

Écoutez maintenant M. Ruprich Robert :

« Quelle a été l'origine des tours centrales en Normandie? Elle ne peut être latine, car les murs des basiliques, beaucoup trop faibles pour recevoir une construction au-dessus de la croisée, n'en avaient pas; elle ne peut donc être due qu'à la Renaissance carlovingienne. La petite église de Germigny-des-Prés (Loiret), du IXe siècle, est en effet disposée de la sorte. »

Or, qu'est-ce que c'est que la Renaissance carlovingienne? C'est, comme je vous le montrerai, la Renaissance grecque. Donc M. Ruprich-Robert constate que les tours centrales viennent de l'Orient. Eh bien, Quicherat avait été bien plus loin. Il a démontré qu'il y avait des tours centrales dès le Ve siècle en France, à Tours. Il n'a oublié qu'une chose, c'est de dire que cela venait d'Orient.

A mesure que j'avancerai, j'aurai de plus en plus à signaler, dans l'art mérovingien et carolingien, l'influence byzantine. Il faut que vous voyiez comment cette influence s'est exercée dès le IVe siècle.

Rome sera toujours le centre et comme la grande école de l'archéologie chrétienne ; c'est là seulement qu'on pourra se former à l'étude et à la critique des monuments. Mais il serait injuste de ne point appliquer à d'autres pays l'expérience que Rome seule peut donner; l'examen même des catacombes doit apprendre à étendre le champ des recherches du côté de l'Orient. Que de traces n'y rencontre-t-on pas des influences orientales, depuis la forme des tombes dont on retrouve le modèle dans les nécropoles hébraïques

et helléniques, jusque dans ces épitaphes rédigées en langue grecque, si nombreuses jusqu'au IVe siècle ! et si l'on examine ensuite l'histoire, la liturgie, les usages religieux, partout encore apparaît la même loi. N'est-il pas naturel de se demander aussi quel rôle a joué l'Orient dans la formation de l'art chrétien ?

Ce qui se dégage d'abord avec netteté de cette étude, c'est l'unité générale de l'art. Quand on cherche à démêler dans ce fond commun la part de l'Orient, il semble que le plus souvent ce fut de lui que vint l'initiative. Byzance était l'arche de Noé destinée à sauver ce qui pouvait survivre de la primitive civilisation gréco-romaine, telle que cette civilisation avait été exploitée par Rome et imposée par elle à l'univers. Mais en allant à Byzance, l'art latin abdiquait toute prétention à la direction intellectuelle. Il se résorbait dans l'art grec, dans cet art que M. de Vogüé vous a décrit, et se fondait aux multiples influences orientales que vous connaissez. Qu'on ne nous parle donc plus de l'art latin pur après le IVe siècle !

C'est une erreur que de croire à la survivance de sa direction morale après le triomphe du Christianisme. Depuis cinq cents ans, nous avons la maladie de la *monomanie romaine*. Bossuet, cependant, en jugeant de haut, avait vu clair. Il avait compris qu'il y avait eu un interrègne dans la tyrannie italienne et il l'avait expliqué dans son *Discours sur l'histoire universelle* comme un châtiment de la Providence. Mais le pédantisme a créé une légende. Et la ville qui se prétend éternelle ne veut pas admettre que son influence ait été un seul moment éclipsée.

Examinons à présent les monuments de Ravenne au Ve et au VIe siècle :

Tombeau de Galla Placidia, de 440 à 450 ;

Baptistère des Orthodoxes construit entre 449 et 452 ;

Ces deux monuments sont antérieurs d'environ quatre-vingts ans à Sainte-Sophie de Constantinople et contiennent déjà les principes de la construction byzantine. M. Choisy, dans *L'art de bâtir chez les Byzantins*, dit que, dans le tombeau de Placidia, qui appartient sans conteste au Ve siècle, tout est byzantin ;

Palais de Théodoric, fin du Ve siècle ;

Tombeau de Théodoric, commencement du VIe siècle.
Basilique de Saint-Apollinaire *in classe* (534-549);
Basilique de Saint-Apollinaire *in città*, avant 550;
Octogone de Saint-Vitale, avant 545.

Dans plusieurs de nos réunions supplémentaires, j'ai fait voir que, jusqu'à une époque assez avancée de la période romane, l'influence du style byzantin, c'est-à-dire l'influence d'une partie très considérable du style mérovingien, s'était fait sentir non seulement dans l'inspiration mais encore dans l'exécution. On a pu constater, et on constatera encore que, dans plus d'un cas, des chapiteaux du XIe siècle, voire même du XIIe, rappelaient exactement par la composition et surtout par l'exécution ceux du VIe siècle.

Il faut remarquer, en effet, que jusqu'à l'absorption, jusqu'à l'assimilation complète et totale des éléments septentrionaux, l'art byzantin , ses dérivés et ses développements en Occident n'ont pas été trop vite dans leur marche en avant.

Sans doute l'art byzantin n'a pas été stationnaire comme l'art gallo-romain ; sans doute il a su se prêter à la civilisation nouvelle née du Christianisme. Mais il faut bien comprendre qu'imbu comme il l'était d'influences méridionales et orientales, essentiellement conservatrices, il ne s'est pas lancé à toute vitesse dans la voie des incessantes transformations.

Cette attitude, cette manière d'être était réservée exclusivement à l'art gothique, dès que, dans le mélange des éléments divers dont était composé le style roman et dans l'équilibre entre les principes méridionaux et les principes septentrionaux, les seconds l'emportèrent sur les premiers.

Du VIe au XIe siècle, la source des inspirations méridionales a été constamment la même, sans se renouveler beaucoup. De là une longue succession d'œuvres dans lesquelles l'ornement s'est reproduit avec une imperturbable régularité.

Il faut donc procéder avec beaucoup de prudence dans les attributions des monuments où dominent les éléments méridionaux de la décoration et qui nous arrivent sans attache historique et sans provenance sûrement établies.

On sera guidé soit par l'intervention de quelque élément provenant d'une autre source plus facile à circonscrire dans des limites

certaines, soit par l'interprétation de certains détails relevant de la forme générale, comme l'absence ou la présence de l'astragale sur le chapiteau, comme les dimensions et les proportions, comme la matière employée.

Ainsi, au VI[e] siècle, l'astragale fait partie de la colonne et non du chapiteau ; c'est généralement le contraire qui a lieu au XI[e] et au XII[e] siècle.

Au VI[e] siècle, les chapiteaux, le mobilier architectonique, plaques de revêtement, balustrades, etc., seront surtout en marbre. La pierre domine, au contraire, aux temps romans.

Au VI[e] siècle, les proportions du chapiteau et des parties en quelque sorte mobilières de la décoration architectonique seront restreintes. Aux temps romans les mêmes proportions deviennent plus grandes.

Enfin, si le travail du ciseau semble s'inspirer aux deux époques du même principe, à savoir un aplatissement général de la forme et surtout de la feuille ornementale, la fatigue d'une longue tradition se trahira ordinairement aux temps romans par un certain avachissement de la ligne.

La fermeté gréco-orientale de l'origine sera souvent remplacée par la simple expression de la brutalité d'une main ignorante ou par la mollesse d'interprétation d'un copiste sans convictions. Conformément aux habitudes mérovingiennes, les sculptures de la façade de Saint-Mexme de Chinon sont plutôt gravées que sculptées, quoiqu'elles ne soient pas mérovingiennes, je le crois.

M. Choisy a très bien expliqué quel fut l'écueil rencontré par l'art byzantin :

« Au VI[e] siècle, dit-il [1], l'évolution est accomplie. Toutes les méthodes de construction se sont fixées, tous les types d'édifices se sont produits et tous se montrent appliqués à la fois, sans exclusion, sans parti pris : le plan polygonal, dès longtemps indiqué dans les écrits d'Eusèbe et de saint Grégoire de Nazianze, se renouvelle à Saint-Serge et à Saint-Vital; le plan en basilique se retrouve à l'église de la Mère de Dieu à Jérusalem ; le plan en croix à cinq coupoles apparaît lors de la reconstruction de l'église des Saints-

1. A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 164.

Apôtres ; la belle disposition de Sainte-Sophie se révèle, et enfin Sainte-Sophie de Salonique nous offre le type de ces églises à coupole centrale dont toutes celles de l'Athos et de la Grèce ne sont que des variantes : jamais l'art ne s'était montré plus libre, plus varié et plus fécond.

« Mais cette fécondité dura peu, et l'art, comme épuisé par ce grand essor du siècle de Justinien, s'endormit bientôt dans le formalisme, cause de l'immobilisation du style néo-grec ou byzantin.

« Bientôt intervient une autre influence, celle même qui avait autrefois frappé de stérilité l'architecture de l'Égypte, l'influence hiératique : dès le VIIIe siècle, on voit se produire, au second concile de Nicée, la doctrine de la soumission absolue de l'artiste aux types traditionnels. Et enfin, l'art subit le contre-coup des misères de l'Empire grec. Nous sommes au temps où l'islamisme le menace, où les bandes occidentales des Croisés vont le ravager, soit comme alliées, soit comme ennemies [1]. »

Entrelacs et enroulements. — Leur existence remonte à la haute antiquité orientale et leur importation en Occident s'est faite par la voie méridionale de l'art néo-grec, byzantin, gothique et wisigothique, tout aussi bien que par la voie septentrionale, comme nous le verrons plus tard, et par l'apport des Barbares non encore romanisés ou grécisés. Dès qu'on remonte un peu haut, on retrouve fatalement les origines de tout en Orient.

L'enroulement végétal historié d'animaux est d'origine asiatique, dit Linas (*Revue de l'art chrétien*, 1885, 2e livraison), on le rencontre à Rome au IVe siècle (E. Q. Visconti, *Antico suppellet ilo d'argento scoperto in Roma*, pl. XV, figure 2). Les Byzantins aussi bien que les Barbares septentrionaux l'appliquèrent avec un égal succès à l'ornementation de leurs œuvres d'art.

Il est quelquefois difficile de découvrir par quelle voie ce système d'ornement d'origine orientale nous est parvenu. Je tâcherai de vous démontrer, plus tard, à quels moyens on reconnaît la transmission septentrionale de la transmission méridionale.

La transmission septentrionale, comme l'a très bien vu Viollet-le-Duc, a gardé l'arrière-goût de l'art hindou.

1. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 165.

La transmission méridionale a gardé au contraire l'arrière-goût de l'art assyrien ou perse, ou, en dernier lieu, byzantin.

Quant à *l'entrelac pur*, il se trouve également dans les sources méridionales et dans les sources septentrionales, quoique à plus forte dose dans ces dernières, comme vous le verrez. On en voit un exemple en Syrie dans l'ouvrage du duc de Luynes. Il y en a de nombreux exemples dans l'ouvrage de M. de Vogüé.

Viollet-le-Duc a affirmé le fait [1].

« Le musée de Toulouse est rempli de ces bandeaux ressemblant fort à de la passementerie byzantine, d'une finesse d'exécution toute particulière, et de ces entrelacs rectilignes ou curvilignes, de ces rinceaux perlés, empruntés à des menus objets rapportés d'Orient, et aussi au génie local qui, par les émigrations des Wisigoths, a bien quelques rapports avec celui des peuplades indo-européennes du Nord. Les figures 28, 28 *bis* et 28 *ter* donnent des exemples de ces ornements où le byzantin se mêle à cet art que nos voisins d'Angleterre appellent SAXON. »

M. de Vogüé fait remarquer, dans son livre *Le Temple de Jérusalem*, qu'en Occident les procédés romains ont rapidement étouffé le génie grec. La sculpture perd de bonne heure son caractère ; elle devient lourde, molle, plate de style, quoique matériellement saillante et arrondie.

En Syrie, au contraire, les traditions se conservent plus longtemps.

Viollet-le-Duc, comme je tâcherai de vous l'expliquer en commentant son texte, a très bien compris l'essence de l'art byzantin né, sur les confins de l'Asie, du mélange de l'art grec s'ouvrant aux arts orientaux et pénétré par un choc en retour de l'art romain, devenant une doctrine universelle comme le christianisme et ouvrant ses bras à l'univers.

Les considérations que l'examen des monuments m'a inspirées n'ont rien qui puisse choquer personne. M. Bayet ne pense pas autrement dans maint endroit de son livre : *L'art byzantin*, quand il dit, p. 291, pour expliquer les influences byzantines subies par l'Occident : « Pendant le Moyen âge, l'Orient et l'Occident n'ont jamais vécu isolés l'un de l'autre. »

1. *Dictionnaire raisonné*, tome VIII, p. 177.

Les éléments particuliers de l'architecture mérovingienne, les tours de la façade, la tour du carré du transept dont l'existence a été prouvée par Quicherat, tout cela se voit déjà avant le VIIe siècle en Orient. Le plus ancien monument de l'architecture française, Saint-Martin de Tours, a un embryon de coupole ou de dôme.

Le symbolisme est inhérent au caractère de l'art oriental.

« Dans la plus haute antiquité, les ornements étaient des emblèmes. Les joyaux dont se paraient les hommes et les femmes portaient l'empreinte d'un sentiment profond ou bien contenaient une allusion à quelque idée religieuse [1]. »

« A l'époque byzantine, la superstition chrétienne ramène les amulettes. Une signification mystique s'attache aux anneaux et à certains bijoux peu apparents et faciles à cacher en temps de persécution. L'interprétation reprend son empire et l'imitation redevient plus conventionnelle. Le symbolisme se réfugie ensuite dans le blason qui prête un langage aux émaux, c'est-à-dire aux couleurs, et dont toutes les figures sont des emblèmes. Mais à la Renaissance le symbolisme est décrié, il décline, il dégénère et peu à peu il tombe en désuétude [2]. »

L'industrie du verre cloisonné était pratiquée à Byzance vers la fin du IVe siècle. M. Charles de Linas le prouve par la description des pièces du trésor d'Athanaric, roi des Wisigoths, mort le 25 janvier 383, à Constantinople : « Une fibule représente un aigle de face, le bec entr'ouvert, les ailes repliées sur le corps, la queue déployée en éventail par des cercles et des cœurs découpés dans la masse du métal et régulièrement disposés en ligne parallèle.

« Il semble difficile de contester le cachet byzantin empreint sur ces traits. »

Les cœurs étaient fréquemment employés comme mode de décoration par les artistes byzantins. Outre ceux dont parle ci-dessus M. de Linas, on en trouve sur un ornement du mausolée de Théodoric à Ravenne. Or, un sarcophage recueilli à Antigny par le Père de la Croix est orné d'une bordure de cœurs qui rappelle absolument la décoration byzantine.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome 9, p. 410.
2. *Ibid.*

C'est une preuve de plus du contact immédiat de l'Orient avec la Gaule.

L'opinion de Viollet-le-Duc sur la formation de l'art byzantin est intéressante à citer :

« Voir dans l'art de Byzance un compromis entre le style adopté par les Romains du Bas-Empire et quelques traditions de l'art grec, ce n'est pas se tromper, mais c'est considérer d'une manière un peu trop sommaire un phénomène complexe. Il faudrait, — l'art admis par les Romains bien connu — savoir ce qu'étaient ces traditions de l'art grec sur le Bosphore, au IVe siècle. Cet art grec était romanisé déjà avant l'établissement de la capitale de l'Empire à Constantinople ; mais il s'était romanisé en passant par des filières diverses. Or, comme les Romains, en fait de sculpture, n'avaient point un art qui leur fût propre, ils trouvaient à Constantinople l'art grec modifié par l'élément latin et tel, à tout prendre, qu'ils l'avaient admis partout où ils pouvaient employer des artistes grecs. Les Romains apportaient donc à Byzance leur génie organisateur en fait de grands travaux publics, leur structure, leur goût pour le faste et la grandeur, mais ils n'ajoutaient rien à l'élément artiste du Grec. Mais ces Grecs de l'Asie, qu'étaient-ils au IVe siècle? Avaient-ils suivi rigoureusement les belles traditions de l'Attique ou même celles des colonies Ioniennes, Cariennes? Rappelaient-ils par quelques côtés ces petites républiques de l'Attique et du Péloponèse qui considéraient comme des barbares tous les étrangers? Non certes, ces populations, au milieu desquelles s'implantait la capitale de l'Empire, étaient un mélange confus d'éléments qui, pendant des siècles, avaient été divisés et même ennemis, mais qui avaient fini par se fondre. Le génie grec dominait encore, au sein de ce mélange, assez pour l'utiliser, pas assez pour l'épurer [1]. »

Vous voyez bien le vide qui se forme dans l'art au IVe siècle. Vous connaissez le passage du Code Théodosien.

Il n'y a plus d'architectes latins en Italie dès la première moitié du IVe siècle. C'est un fait patent, établi par des textes d'histoire et un article de loi. Le sol intellectuel italien était épuisé.

A tous les points de vue le déplacement de la capitale du Monde

1. *Dictionnaire raisonné*, tome VIII, p. 192 et suivantes.

était nécessaire. Le foyer oriental et grec était le seul qui eût conservé quelque chaleur.

On ne sait plus sculpter honorablement en Italie non plus. Pour décorer l'arc de triomphe élevé à Rome à l'empereur Constantin, on fut obligé de dépouiller un édifice antérieur élevé en l'honneur de Trajan. On peut voir encore à Rome l'arc de Constantin. Les moulages sont à Saint-Germain.

C'est la fin du monde antique qui s'écroule sur lui-même.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA TREIZIÈME LEÇON

CHARLES DE LINAS, *Orfèvrerie mérovingienne*, p. 82. Description des trois pièces du trésor d'Athanaric.

GAILHABAUD, *L'Architecture du VIe au XVIIe siècle*, t. II, pl. 8.

CHARLES DE LINAS, *Revue de l'art chrétien*, 1885, 2e livraison. Le crucifix de la cathédrale de Léon au musée de Madrid.

LE BLANT, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. II, p. 164 (note). Preuves du caractère grec de l'église de Lyon.

QUATORZIÈME LEÇON

8 AVRIL 1891

LE COEFFICIENT BARBARE

MESSIEURS,

J'ai à vous préparer aujourd'hui, par l'exposition de quelques idées générales, à l'étude et au dégagement du coefficient barbare dans le total et l'ensemble du style roman.

Avant de vous présenter les monuments, j'appellerai votre attention sur quelques livres que je vous prierai de lire et de méditer pour ne pas être surpris par les conclusions que nous serons forcés de tirer des pièces qui seront produites.

Jusqu'à présent, limitant mes recherches à l'étude du contingent méridional des sources de l'art mérovingien, je ne vous ai fait entrevoir qu'une partie, qu'un coin du tableau. Si tout s'était passé en Occident, uniquement comme vous l'avez remarqué, si les bouleversements s'étaient bornés à la pénétration des éléments *goths* et aux conséquences générales de cette pénétration, au point de vue architectonique, il est probable que l'art byzantin, de source méridionale à la fois grecque, orientale et syrienne, marchant vers l'Ouest dans le même sens que le Christianisme et porté par lui, il est probable, dis-je, que l'art byzantin aurait régné indéfiniment et despotiquement sur le monde, comme avait régné l'art gréco-romain

précédemment imposé et implanté partout par les armes de la Rome impériale. Voyez le beau livre de M. Geffroy, *Rome et les Barbares*, et vous comprendrez la justesse de cette pensée. Alors le monde serait retombé bien vite dans la léthargie, dans l'immobilité, dans l'assoupissement intellectuel qu'il avait connu déjà pendant la période de la Paix romaine. Il serait tombé dans l'embrigadement administratif, dans un style obligatoire et réglementaire, dans un moule officiel qui, pour avoir cessé d'être romain et être devenu byzantin, n'en aurait pas moins toujours été un moule. Un moule unique pour tous les peuples, pour tous les climats, pour tous les besoins ; un moule passe-partout ; un moule *omnibus*.

Il existe une preuve de l'assimilation immédiate des Goths que j'ai oublié de vous donner et que voici :

Astaulfe, roi des Wisigoths et successeur d'Alaric, n'était pas plus un barbare que Théodoric.

« Je me souviens, dit un écrivain, Paul Orose (*Historiarum*, libr. VII, ch. XLIII), d'avoir entendu à Bethléem saint Jérôme raconter qu'il avait vu un certain habitant de Narbonne élevé à de hautes fonctions sous l'empereur Théodose, et d'ailleurs religieux, sage et grave, qui avait joui dans sa ville natale (Narbonne, la ville des sarcophages du sud-ouest) de la familiarité d'Ataulfe. Il répétait souvent que le roi des Goths, homme d'un cœur et d'un esprit magnanimes, avait coutume de dire que son ambition la plus ardente avait d'abord été d'anéantir le nom romain et de faire de toute l'étendue des terres romaines un nouvel empire appelé *Gothique*, de sorte que pour parler vulgairement, tout ce qui était *Romanie* devînt *Gothie*, et qu'Ataulfe remplît le même rôle qu'autrefois Auguste ; mais qu'après s'être assuré par l'expérience que les Goths étaient incapables d'obéissance aux lois à cause de leur barbarie indisciplinable, jugeant qu'il ne fallait point toucher aux institutions sans lesquelles la république cesserait d'être république, il avait pris le parti de chercher la gloire en consacrant les forces des Goths à rétablir dans son intégrité, à augmenter même la puissance du nom romain, afin qu'au moins la postérité le regardât comme le restaurateur de l'Empire qu'il ne pouvait changer. »

Ataulfe avait fait comme firent tous les conquérants et comme

feront toujours tous les gouvernements établis. Il n'avait pas voulu lâcher la bride à des instincts qu'il savait terribles et qu'il craignait de ne pouvoir réfréner.

Il avait reculé devant les dangers d'une crise sociale immédiate. Il fut conservateur avant tout et fatalement. C'est ainsi que les plus éclairés, les plus civilisés des Barbares ne sont pas devenus les premiers et les plus importants des facteurs de la civilisation moderne. Ce rôle a été réservé précisément à ceux de leurs frères qui étaient restés les plus radicalement, les plus rudement attachés à leur culture originelle. Le Monde avait tant besoin d'être renouvelé! Il ne demandait qu'une chose au barbare, c'était d'être barbare avec conviction et d'avoir une personnalité.

Oui, avec les Goths seuls, rien n'aurait été changé. L'art serait tombé à bref délai dans cette impuissance caractéristique dont Constantinople nous donnera, au point de vue politique d'abord, et ensuite au point de vue intellectuel, l'affligeant spectacle. Le malheureux Orient, n'ayant pas bénéficié comme nous du rajeunissement par la barbarie du Nord, le malheureux Orient, victime promise à l'Islamisme, le paresseux et le rétrograde Midi, avaient perdu tous les deux le droit et l'espoir d'être les pères de la civilisation moderne. Tous les deux, ils pensèrent s'être assuré la succession de Rome; tous les deux ils crurent à leur suprématie indéfinie, grâce à ce *palladium*. Ils s'étaient simplement constitués les esclaves d'un fétiche impuissant, la tradition étant la pire des conseillères quand elle n'est pas stimulée, surveillée et contre-balancée par la concurrence de l'esprit réformateur, de l'esprit d'initiative.

Mais la culture traditionnelle des vieilles civilisations méridionales, momentanément renouvelée et rajeunie par la naissante société chrétienne, ce courant si puissant de mœurs, d'instincts et de goûts dont je vous ai montré la marche rapide et les envahissements imprévus, la culture, dis-je, des vieilles et primitives civilisations méridionales, qui portait en elle des germes d'assoupissement et de mort, vint se heurter, sur le sol de la Gaule, à un courant contraire non moins puissant, parti, lui aussi, de l'Orient, mais descendu par le Nord, pénétré de traditions modifiées par

le séjour septentrional, courant sans cesse renouvelé par un continuel afflux de sources indéfiniment jaillissantes et intarissables.

En effet, les écluses de la plus prolifique des races aryennes ont été ouvertes. L'*officina gentium* (la *fabrique des peuples*) débòrde.

Les fourmilières germaniques se sont mises en chêmin. Elles vont venir dévaster et dévorer ce qui reste debout de la civilisation romaine et, au point de vue de l'art, s'assimiler et s'amalgamer, en la modifiant, la dernière expression de cette civilisation. Elles apportent des principes, traditionnels eux aussi, mais qui, recueillis le long de la route septentrionale, seront conformes à presque tous les besoins de la Gaule, de la Belgique, des deux Lyonnaises et d'une partie de l'Aquitaine. Elles viennent rendre également la liberté aux vieux instincts de la race celtique, en achevant de détruire chez celle-ci toutes les classes sociales dirigeantes, ces classes dirigeantes si coupables, qui avaient été traîtresses à la patrie celtique quand, de complot avec Rome, elles avaient imposé à la démocratie gauloise un art factice, étranger et tout de surface. Au moment des invasions, les tenants intéressés de la civilisation romaine d'origine païenne, les cadres, si je puis m'exprimer ainsi, les officiers, les embrigadés du vieil ordre social, rongés et amoindris déjà par la fiscalité impériale, disparaissent à tout jamais.

Le tempérament national, conservé à l'état latent, comme vous l'avez vu, chez le peuple, reparaît depuis que l'art, comme la langue, n'est plus contrôlé par ce que M. Gaston Paris a si justement appelé une *Société de salon et d'Académie*.

Je vous ai fait et je ferai encore la preuve de tout cela à l'aide de la décoration de nombreuses tombes mérovingiennes; et vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit de la survivance du tempérament gaulois, survivance indiscutablement prouvée par l'ornement.

Il est donc établi maintenant pour vous que les deux premières races barbares qui furent, *par le sud*, en contact avec l'Empire romain, — *Wisigoths et Ostrogoths* — ont été rapidement et en grande partie absorbées par lui au point de vue intellectuel en tout ce qui concerne le grand art monumental. Il y eut des maçons et

des sculpteurs goths... Il n'y eut pas à proprement parler de *maçons francs ni de maçons barbares.*

Il est établi que les Goths se firent en somme, comme vous l'avez vu, les propagateurs de la pensée méridionale d'une manière très appréciable. — Je réserve seulement, comme je vous l'ai dit, la question de l'art des fibules dont le point initial peut avoir été double. Faites bien attention à ceci. Au point de vue de l'ornement des objets industriels, il ne m'est pas possible de séparer les Goths des autres barbares.

Cependant Wisigoths, Ostrogoths et leurs *congénères*, arrivant *par le sud*, avaient été pénétrés eux-mêmes d'avance et, en quelque sorte vaccinés par l'art méridional, après être sortis originairement, eux aussi, d'une source orientale.

Ils apportèrent la force de la jeunesse de leur sang sans troubler beaucoup l'économie de la civilisation antique modifiée déjà dans le sens chrétien. Le tempérament national de ces peuples, qui était *certainement germanique* comme celui de la majorité des autres barbares, se fondit assez rapidement dans l'expression générale de la culture antérieure. Mais le monde romain, déjà plus d'à moitié byzantin, n'eut pas partout aussi facilement raison de la pensée barbare. Sur beaucoup d'autres points, l'élément barbare encore païen, frais échappé à des sources non contaminées, pénétra avec tant d'impétuosité et dans des proportions si fortes qu'il modifia plus sensiblement un milieu, non pas exclusivement romain sans doute, mais relevant toujours de la culture méridionale. L'infiltration alla toujours en grandissant. Commencée par la conquête franque, elle atteignit son *maximum* d'intensité avec le triomphe de l'Austrasie sous les Mérovingiens et avec l'apparition de la dynastie carolingienne.

A partir du IIIe siècle, le monde germanique, dont la force militaire romaine longtemps résistante avait comprimé l'expansion, le monde germanique tend à rompre ses digues du côté du Nord et sur la ligne du Rhin. Les premiers flots de cette marée montante n'atteignirent pas du premier coup la limite extrême assignée à leur effort. Mais l'effort fut continué et finit par être heureux. En moins de deux siècles et demi, la barbarie germanique, représentée par la plus vigoureuse de ses familles, celle des Francs,

vint battre de sa vague le pied des Pyrénées, en couvrant tout le pays.

Au début, comme toujours, la défensive eut le succès; les Gallo-Romains combattaient contre le nouvel arrivant et défendaient, au profit de Rome et de l'esprit latin, l'ordre de choses établi par Rome.

Mais l'offensive, pour qui les pertes d'hommes ne comptaient pas et pour qui le temps travaillait, finit par triompher.

J'ai besoin de préciser, car il faut que vous ayez des preuves indiscutables de la pénétration ethnographique subie par la Gaule. M. Geffroy l'a admirablement compris et démontré : il y a là une question de race et de sang qui domine tout.

En 264, les Alamans, sous la conduite de leur roi Crocus, vinrent mettre le siège devant Langres et, après avoir massacré l'évêque de cette ville, saint Didier, qui s'était dévoué pour ses ouailles, prirent la ville et la pillèrent.

En 301, nouvelle invasion des Germains. Ils reviennent jusqu'aux portes de Langres ; Constance Chlore les battit sous les murs de la ville et leur tua, dit-on, soixante mille hommes ; en tout cas il en fit un grand massacre.

Ils ne revinrent pas moins à la charge sous Julien qui dut les repousser. D'après une opinion assez répandue, l'arc de triomphe de Reims, la porte de Mars, serait un monument de la victoire de cet empereur sur des invasions germaniques.

Alamani. — Ces *Alamans*, *Alàmani* qui, sous la conduite de Crocus, avaient jadis ravagé la Gaule et pénétré jusqu'en Auvergne, en Gévaudan et à Arles, ces Alamans habitaient au IVe siècle la rive droite du Rhin, depuis le lac de Constance jusqu'en face de Mayence. A la fin du siècle suivant, on les trouve occupant la rive gauloise et, vers le midi, toute l'Helvétie devait leur être soumise.

Les Alamans de l'Helvétie furent bientôt subjugués par les Bourguignons, c'est-à-dire qu'ils furent recouverts d'une seconde couche barbare, d'une nouvelle alluvion germanique.

Bourguignons. — Suivant l'*Historia Francorum*, les Bourguignons étaient déjà établis au temps du chef franc Clodion, c'est-à-dire avant 448, dans la partie de la Gaule comprise au delà du Rhône.

Sur les vicissitudes de l'invasion bourguignonne, voir, au point de vue politique et géographique, le livre de M. Longnon. J'aurai l'occasion de reparler des Bourguignons à propos du caractère particulier de leur esprit national.

Leur établissement eut un caractère placide et véritablement empreint d'une certaine honnêteté sincère, d'une espèce de bonhomie. C'était une race à la fois d'un aspect terrible par sa stature gigantesque et d'une humeur très débonnaire. Elle comptait soixante mille guerriers.

Différents des autres Germains, qui considéraient tout travail manuel comme une humiliation, les Bourguignons étaient pour la plupart ouvriers en bois, et, dans les intervalles de paix, gagnaient leur vie à leur métier de charpentiers, de menuisiers, etc.

C'est le type des montagnards du Jura français et de la Suisse.

Paul Orose dit que « les Bourguignons vivaient au milieu des Romains non comme des sujets mais comme des frères ». (*Adversus juganus*, *Hist. lib.*, VII, cap. 32.)

Saxones. — Les Saxons, dit M. Longnon, qui fondèrent successivement, de 455 à 526, quatre royaumes dans l'île de Bretagne, jouèrent à peu près, dans les derniers temps de l'Empire romain, le rôle que leurs voisins de la mer du Nord, les Normands, devaient remplir à l'époque carolingienne.

Leurs incursions, ou bien plutôt encore les postes qu'ils parvinrent à établir sur les côtes des provinces romaines, valurent à certaines parties du littoral breton et aussi aux côtes gauloises qui s'étendent des bouches du Rhin à l'embouchure de la Loire, le nom de *Littus Saxonicum*, rivage saxon, — qui apparaît pour la première fois dans la *Notitia dignitatum*, rédigée dans les premières années du v[e] siècle.

C'est donc au moins à cette époque qu'il est permis de faire remonter les colonies saxonnes que Grégoire nous apprend avoir existé de son temps dans la cité de Bayeux et sur la Loire.

Les Saxons des bords de la Loire sont ceux que l'*Historia Francorum* mentionne à la date la plus ancienne, dans quelques phrases relatives aux événements de 463 à 472 environ. Voyez à ce sujet Grégoire de Tours et le résumé de M. Longnon.

Fortunat, évêque de Poitiers, qui loue Félix, son collègue de

Nantes (550-583), d'avoir soumis les Saxons à la loi du Christ, nous prouve que les Saxons s'étaient perpétués sans mélange sur le territoire de Nantes, jusqu'au dernier tiers du VIe siècle.

Les Saxons de la cité de Bayeux formaient peut-être au temps de Grégoire la majeure partie des habitants du territoire bajocasse, qui, sans doute, avait été dépeuplé vers le déclin de l'Empire romain par les pirates du Nord, comme il le fut plus tard sous les faibles successeurs de Charlemagne.

Voyez à ce sujet l'explication et le commentaire du texte de Grégoire dans le livre de M. Longnon.

Une seconde mention des mêmes Saxons se trouve dans l'*Historia Francorum*, à propos de l'expédition que Gontran dirigea en 590 contre la Bretagne.

Trois textes du IXe siècle montrent que le souvenir de ces étrangers n'était pas encore éteint au temps de Charles-le-Chauve, car une portion du territoire de Bayeux, dans laquelle se trouvait le village actuel d'Airan, à 17 kilomètres sud-ouest de Caen, vers les confins des anciennes cités de Lisieux et de Séez, était alors désignée sous le nom d'*Otlingua Saxonia*.

Des émigrants saxons parurent au VIe siècle en Provence et en Auvergne. Voir Longnon.

J'aurais bien d'autres peuplades à énumérer. Je me réserve de vous parler des Francs avec quelque détail, mais un autre jour.

En somme, rien n'empêcha non seulement de très nombreuses incursions et d'incessantes *razzias*; mais encore rien n'empêcha l'établissement définitif de plusieurs grandes *familles ethnographiques germaines sur le sol de la Gaule*, notamment des Burgondes et des Francs. Ces barbares se faisaient même quelquefois les auxiliaires des Romains contre un tiers envahisseur. Il ne faut pas oublier non plus que Rome avait créé elle-même, au milieu de la Gaule, pendant sa domination, de petits foyers barbares. Dans un intérêt de défense, elle avait amené et elle entretenait, sur le sol gaulois, des colonies de Scythes et de Germains. Un certain nombre de localités ont conservé, dans leur vocable, le souvenir de ces colonies établies par l'autorité impériale elle-même. Les noms de lieux de *Sermaise*, *Sermoise*, *Sermizelle*, etc., rappellent l'existence d'un poste scythe : Sarmatie, *Sarmatia*. *Germaine*, localité

près de Reims, rappelle la présence de Germains, d'où son nom de *Germania*, etc., etc.

Les inscriptions de plusieurs villes de la Gaule évoquent le souvenir de garnisons barbares. Il y avait des Dalmates à Châlons-sur-Marne et dans plusieurs autres cités gauloises.

Theiphali. — « Durant l'époque impériale, dit M. Longnon, on vit s'établir sur divers point de la Gaule des auxiliaires de l'armée romaine recrutés parmi les populations de race germanique et scythique. La *Notitia dignitatum* donne de précieuses indications sur les cantonnements qu'occupaient au temps d'Honorius, c'est-à-dire au commencement du ve siècle, ces auxiliaires barbares, et elle permet de saisir ainsi l'origine d'une peuplade établie dans le Poitou, les *Taifali* ou *Theifali*, qu'on retrouve, 150 ans après la confection de la *Notice des dignités*, en possession de terres que leur avait attribuées un rescrit de l'Empereur. La *Notitia* mentionne des *Taifali* non seulement dans l'empire d'Orient, mais aussi dans celui d'Occident et, dans ce dernier État, elle fait connaître les cavaliers de leur nation, cantonnés dans l'île de Bretagne, où ils étaient placés sous la direction du *Comes Britanniarum*. En Gaule, *le præfectus Sarmatharum et Taifalorum gentilium* réside à Poitiers ou dans le territoire de cette ville, où Grégoire a encore vu de son temps les Theiphali, vers 561.

« L'évêque de Tours rapporte en outre que la région du Poitou où habitaient les *Theiphali* portait le nom de *Theiphalia*, dénomination qui a persisté jusqu'à nos jours dans celle de *Tiffauges*, chef-lieu de canton du département des Deux-Sèvres [1]. »

Il y avait aussi un préfet des Sarmates à Autun.

Telles étaient ces colonies de barbares que les Empereurs romains établirent, dès le ive siècle, sur le territoire de l'empire, pour en faire des pépinières de soldats, le recrutement de l'armée devenant de plus en plus difficile et mauvais.

On appela ces colons barbares des *lètes*, et les terres qu'on leur assignait, *terres létiques*.

1. Tiffauges est une commune de la Vendée (canton de Mortagne) et non un chef-lieu de canton des Deux-Sèvres, comme l'indique par erreur M. Longnon. — On trouve encore en Poitou beaucoup de villages, métairies, lieux dits, dont les noms rappellent l'occupation des Teiphales

C'étaient là, à n'en pas douter, a très bien dit M. Geffroy, autant d'envahissements successifs des Barbares dans l'Empire. Rome pouvait y opposer jadis une cohésion politique et une force d'absorption qui triomphaient aisément d'une barbarie encore confuse et peu disciplinée, mais l'énergie romaine s'était depuis lors amoindrie, tandis que la Germanie, instruite par la lutte, s'était, en quelque mesure, organisée à l'intérieur, de manière à ne plus envoyer au dehors que des éléments résistants ou moins prompts à se dissoudre. Ces premières et lentes infiltrations étaient bien le commencement de la conquête. L'ennemi prenait position au centre de la place, s'apprêtant à donner la main aux prochains agresseurs.

A la veille même de la Grande invasion de 406, l'évêque Synésius, adressant ses doléances à l'Empereur, jetait, dans son *Discours sur la royauté*, un vrai cri d'alarme. « La garde de la patrie et des lois appartient, disait-il, à ceux qui ont intérêt à les défendre. Ce sont là les chiens dont parle Platon, chiens prédestinés à la garde du troupeau. Que si le berger mêle les loups à ses chiens, il aura beau les prendre jeunes et chercher à les apprivoiser, malheur à lui ! Dès que les louveteaux auront senti la faiblesse ou la lâcheté des chiens, ils les étrangleront et avec eux le pasteur et le troupeau. »

Plus loin : « Que le moindre espoir de succès se présente à eux, nous verrons quelles arrière-pensées nourrissent en secret nos défenseurs d'aujourd'hui...

« Les Barbares sont partout...

« Quoi ! il n'y a pas une seule de nos familles où quelque Goth ne soit homme de service !

« Dans nos villes, le *maçon*, le porteur d'eau, le portefaix sont des Goths. » Retenez le mot, le *maçon* était Goth.

Nous reconnaissons à cette propagande envahissante, à cette domesticité perfide la première phase de l'invasion germanique.

Cette période de l'invasion en suppose et en amène une autre qui est de conquête ouverte et souvent violente.

Car il y eut *conquête*, conquête réelle, il s'agit de l'affirmer comme l'a très bien fait M. Geffroy, s'appuyant sur Montesquieu contre les assertions des *Romanistes* acharnés et surtout de l'abbé Dubos. Il y eut conquête réelle, effective, positive.

Vous voyez dans quelles grandes proportions l'élément germa-

nique s'était glissé en Gaule. Il y devint l'élément prépondérant, le principe directeur.

Ce serait se tromper que de croire que les Wisigoths et d'autres barbares de race germanique avaient joué absolument le rôle de conquérants parmi des vaincus. Depuis longtemps ils vivaient à côté des Romains. La conquête n'avait pas de raison d'être violente, car elle s'opéra d'elle-même, sans résistance. Et s'ils se mirent en possession des deux tiers de la terre, ce fut non pas seulement par la force, mais à la suite de longues négociations et aussi en vertu d'un usage administratif auquel les sujets romains étaient habitués.

Les Barbares établis d'abord sur les terres de l'Empire y étaient venus non pas en ennemis, mais en alliés, en corps d'auxiliaires qui prenaient du service dans l'armée romaine. Ces auxiliaires, non moins que les légionnaires eux-mêmes, avaient droit aux concessions de territoire, prix ordinaire des services militaires ; des tribus entières furent ainsi colonisées de tout temps sur les frontières qu'elles étaient chargées de défendre, et une portion des terres et des serfs du pays leur était attribuée à titre de solde.

C'est là une question de fait dont vous avez pu entrevoir la solution par la démonstration que nous avons fournie de la longue et continuelle absorption de l'élément germain par la Gaule.

Je puis me couvrir, dans cette affirmation, des plus graves autorités.

« Le moyen âge, dit Littré (*Études sur les Barbares et le moyen âge*, 8e édition, p. 23 de l'introduction), le moyen âge n'a pas été impunément fils de la période barbare. »

Je dois vous dire que Littré était un romaniste, un romanisant convaincu et irréductible. Il a fait le procès des Barbares et, pour lui, les invasions n'ont été qu'un malheur et n'ont rien apporté à l'humanité. Mais il ne peut pas se refuser à constater l'évidence : Le moyen âge a été le fils de la période barbare.

« La Germanie de Tacite, a très bien dit M. Geffroy, peut servir de point de départ, non pas uniquement à l'histoire de l'Allemagne, mais à celle de l'Angleterre et, en certaine mesure, à celle de la France et des autres États de l'Europe. »

Si le temps nous reste à la fin du cours, je vous lirai la conclusion du livre de M. Geffroy.

Le *pacte féodal*, la liaison, — le *contrat féodal*, pourrait-on dire avec plus de vérité que Rousseau n'a dit le *contrat social*, — le *pacte féodal* a été le plus important apport de la Société germanique dans le monde occidental. Cela ne peut pas être douteux.

Lehuérou pense dans son *Histoire des Institutions carlovingiennes*, écoutez bien, je cite, Lehuérou pense « que ce qu'on appelle féodalité, au xe siècle et dans les siècles qui suivirent, n'était au fond que le jeu simple et naturel des principes et des coutumes d'après lesquels la famille germanique s'était gouvernée de temps immémorial de l'autre côté du Rhin ; que les lois féodales n'étaient que la continuation ou le développement régulier d'un ordre de choses antérieur et que la conquête elle-même n'avait jamais interrompu. »

Montesquieu, Guizot, Augustin Thierry, Laferrière ont pensé et ont enseigné que la société féodale a eu, sinon une existence, du moins une origine et une nature germaniques. M. Fauche-Prunelle a fait un curieux travail juridique sur les survivances de l'esprit germanique dans le Dauphiné.

Cette opinion, qui vous surprend peut-être, tant elle est soigneusement étouffée dans l'éducation classique de l'enseignement secondaire (dont nous relevons tous par l'ineffaçable souvenir du collège), cette opinion n'est cependant pas nouvelle. Dès 1560, vous entendez bien, dès 1560, au nom d'un patriotisme clairvoyant et essentiellement ombrageux, Étienne Pasquier la soutenait dans ses *Recherches de la France*.

Après avoir donné son compte à *Paul Jove* et aux auteurs italiens partisans de la seule culture classique, Pasquier s'exprimait ainsi en proclamant, tout comme le chansonnier populaire, que nous sommes à la fois Gaulois et Francs.

Écoutez Pasquier (*Recherches de la France*, chap. II) :

« Car estant nostre Gaule tombée es mains de ces braves Français qui, par succession de temps, se naturalisèrent en ce pays comme légitimes Gaulois, il serait impossible de conter les hautes chevaleries qu'ils mirent à fin...

« Je veux donc conclure par cecy qu'il n'y eut oncques défaut de police (cela veut dire culture, gouvernement) bien ordonnée entre nos anciens Gaulois, ny consequemment occasion pour laquelle ils

deussent du Romain encourir le nom de Barbares. Car, s'il nous faut passer plus bas et descendre au temps que les *François s'impatronizèrent de cette Gaule* jusques à nous, je voudrais volontiers sçavoir qui esmeut nos nouveaux auteurs d'Italie (j'entends depuis trois cents ans en ça) à nous blasonner de tel titre. Premièrement, si nous considérons nos vieux François, lesquels tous frais esmolus passèrent de la Germanie en la Gaule, bien qu'ils n'eussent occasion d'estre de telle trempe que leurs successeurs, au moyen de perpétuelles guerres esquelles ils estoient seulement nourris. Si est-ce qu'un Procope et après lui Agathie qui touchèrent presque à leur aage, leur donnèrent sur toutes les autres nations qui passèrent d'outre le Rhin, louange de civilité et justice.

« Et si de ces bons vieux pères François, il nous plaist venir à la commune police, que de maux en nous, nous observons... etc.....

« Toutes choses par moy déduites par manière d'avant jeu, non point que par elles j'entende déprimer en aucune façon l'Italien; mais aussi afin qu'il entende que nous ne sommes à luy inférieurs ny en police et bonnes mœurs, ny en bonne conduite de guerre, soit que nous advisions l'ancienne Gaule ou nostre nouvelle France. »

Eh bien, Messieurs, je pense, moi aussi, qu'en matière d'art, l'*élément germanique*, jusqu'à présent négligé comme l'élément gaulois, a eu une part considérable, très appréciable dans la création, dans la formation de l'art moderne. Et c'est l'existence de cette participation que je m'appliquerai à vous démontrer par des monuments et des preuves historiques pendant une partie du second semestre de cette année.

Les envahisseurs ont pu conserver quelque temps pour eux-mêmes leurs mœurs, leurs habitudes, leur costume et leur langage; mais leurs nouveaux devoirs de maîtres vis-à-vis des vaincus les obligent, peu à peu, à partager les habitudes de ceux-ci. Les chefs de clans, — nomades bien entendu comme tous ces barbares, ou tout au moins d'une extrême mobilité, — se transforment, malgré tout, en souverains et en seigneurs ou propriétaires relativement sédentaires, en princes tout au moins enfermés dans des limites fixes. Et, en tout cas, ces souverains, princes, seigneurs et propriétaires possèdent des villes ou des ruines de villes qui ont besoin pour vivre, s'organiser et s'administrer, de certains édifices n'ayant

rien à redouter ni du feu, ni de l'intempérie des saisons. Ces édifices, si pauvres fussent-ils, appelaient une décoration et n'ont pas pu ne pas la recevoir. L'Église surtout, à laquelle tous les barbares se convertirent assez rapidement, a d'impérieux besoins moraux à satisfaire. Il lui faut des lieux de réunion clos et couverts pour la prière en commun et la célébration des mystères du culte.

Quand il s'agit de construire en pierre, c'est-à-dire *à la romaine*, il est bien entendu que les Barbares ne peuvent pas faire autrement que de s'adresser à la main-d'œuvre gallo-romaine. Pas plus que les Gaulois, avant la conquête italienne, ils n'ont appris, dans les forêts de la Germanie, à tailler la pierre, ni à sculpter. Ils n'ont pas étudié les différents ordres grecs, ni les règles qui président à leur érection. Même, dans le plus bas état d'abjection où l'art était tombé, ils ne savent pas dessiner le moindre chapiteau corinthien, ni le plus pauvre chapiteau composite. Nous connaissons, par leur informe et grossier monnayage, quelle est leur maladresse et leur gaucherie lorsqu'ils veulent imiter ou contrefaire la monnaie gallo-romaine — qui était loin cependant de constituer des chefs-d'œuvre — et quand ils veulent succéder aux droits et aux devoirs du fisc impérial romain.

S'ils sont assez puissants pour faire la loi politique par la force, ils ne sont pas assez nombreux pour modifier immédiatement l'esthétique courante. Car si Ovide transporté chez les Scythes était devenu dans l'opinion de ceux-ci un barbare, les Scythes et les Germains resteront à plus forte raison barbares et étrangers chez les Gallo-Romains.

Tout cela est bien certain. Aussi avons-nous vu déjà que toutes les constructions en matériaux durables de l'époque mérovingienne, surtout les églises (dont nous possédons quelques chapiteaux qui ont survécu), aussi avons-nous vu que toutes ces constructions étaient restées fidèles aux inspirations de l'esthétique méridionale, représentée alors par l'école byzantine, même quand ces constructions étaient ordonnées par les Barbares sur le sol conquis ou concédé, en un mot, occupé par eux. Les constructions en pierre de l'époque mérovingienne sont donc entièrement l'expression du travail du peuple envahi, et la main des barbares ne peut pas s'y reconnaître dans l'exécution.

Je vous prouverai combien il est vrai que la construction en pierre a été exclusivement le privilège de la race envahie. Cette démonstration peut se faire à l'aide d'un texte législatif rédigé par les Lombards, qui règle, comme pour un service public, la condition des maçons et qui institue une série de *prix courants*, de *tarifs* pour la main-d'œuvre. Tant pour les colonnes, tant pour les fenêtres, tant pour ceci, tant pour cela, etc... Les gens du pays de Côme étaient déjà en possession du privilège de fournir des constructions à toute une partie de l'Occident. Ce que ces modestes ouvriers, les *Comacini*, propageaient sous le nom pompeux de travail à la Romaine, *opus romanum* ou *more romano*, ne pouvait être qu'une grossière architecture et une déplorable sculpture byzantine ou ravennate mélangée de vieilles pratiques d'atelier des corporations d'ouvriers de l'ancien Empire d'Occident, telles que ces pratiques avaient été transmises dans les familles d'artisans par un héritage obligatoire, ainsi que je vous l'ai montré d'après le beau livre de M. Choisy. Sont-ce des ouvriers de cette espèce qui ont travaillé à Grenoble ?

Ce travail ne pouvait être que le produit de la plus abêtissante tradition, s'épuisant de plus en plus et ne sachant se ranimer par rien. Pour la maçonnerie et le travail de la pierre, il est donc bien évident que tout devait dépendre de la main-d'œuvre appelée *Romaine*, et que nous savons avoir été déjà si fortement byzantine. Mais, de ce que nous ne possédons pas une seule trace de l'art de construire et de sculpter chez les Barbares, s'ensuit-il, comme l'opinion générale paraît incliner à le croire, qu'il n'y ait pas eu d'art barbare et que cet art n'ait pu avoir aucune influence ultérieure sur le développement de la civilisation ? Est-il admissible que les hommes du Nord n'aient pas eu une architecture de bois quelconque, une architecture ayant son esthétique propre et destinée à abriter séculairement, tant bien que mal, la société politique, l'organisation sociale qui arrivait toute formée sur l'Occident, si bien formée et formulée qu'elle se promulguait immédiatement dans la langue des vaincus. Les Barbares, dont nous descendons par une filiation indiscutable, dans des proportions très considérables, étaient-ils à ce point inférieurs aux moins civilisés des sauvages de l'Amérique ?

Cependant je prévois les plaisanteries qui accueilleraient, en ce moment, l'hypothèse d'une architecture barbare rudimentaire. Je ne veux pas insister. Je ferais la partie trop belle aux contradicteurs, étant données les habitudes de la critique contemporaine, qui trop souvent néglige l'étude des monuments qu'elle est hors d'état de comprendre, pour se retrancher derrière les formules imprimées et les opinions consacrées par les livres. Aux savants appliqués ou intéressés à défendre sur ce point le *statu quo*, je ne puis pas opposer encore un seul monument directement démonstratif. Je me charge seulement de fournir ultérieurement un fondement à cette hypothèse.

J'étudierai avec vous de très près, sur certains monuments de la période romane, le reflet de cette architecture barbare, qui eut trois ou quatre siècles pour se montrer, timidement sans doute, sur notre sol, pour y exister et pour y exercer une influence morale et pittoresque parfaitement appréciable, mais qui a négligé de faire enregistrer son état civil pour la loupe des historiens de notre temps.

On prévoit en astronomie et on constate même légitimement l'existence de certains astres sans les voir, et uniquement par le vide que leur absence crée dans les calculs. Nous agirons de même en archéologie. Qu'on nous traite si l'on veut de visionnaire. Nous en appellerons à Leverrier.

Mais ce que je ne puis pas encore établir en fait, je puis du moins le faire pressentir, je puis indiquer des tendances.

Il y a eu, en art, un tempérament barbare, et ce tempérament on peut l'apprécier.

Ces peuplades qui venaient s'épanouir à notre soleil et prendre de gré ou de force place à notre foyer apportaient quelque chose avec elles. On n'a jamais voulu sérieusement tenir compte du contingent intellectuel et moral, de la contribution très considérable qu'elles sont venues verser à la civilisation occidentale. On a toujours affecté de croire que leur coefficient personnel avait été rapidement absorbé par le milieu gallo-romain ou du moins par le milieu qu'on croyait exclusivement gallo-romain et qui était simplement, depuis le christianisme, gallo-byzantin.

Eh bien ! Ces peuplades barbares si redoutées des lettrés imbéciles de la décadence latine du IVe au VIe siècle que je vous ai cités,

si méprisées par les héritiers directs de ceux-ci, les pédants de la Renaissance classique, dont notre Pasquier a fait si bonne justice, ces peuplades apportaient quelque chose avec elles. Ce quelque chose, ce bagage, c'était leurs mœurs, leur manière de vivre, leur tempérament. Ce tempérament ne fut pas du tout absorbé, ni annihilé immédiatement. Il continua au contraire à se développer pur de tout mélange, même sur le sol de la Gaule. Le partisan le plus convaincu de la tradition gallo-romaine exclusive, Jules Quicherat, n'a pas pu s'empêcher de le constater quand il dit que la société barbare pénétra chez nous avec ses mœurs et continua de les pratiquer (Voir l'*Histoire du costume en France*).

Pénétrant donc avec sa civilisation, — nous sommes autorisés à employer ce mot puisque nous connaissons par des textes le droit barbare, ce droit dont il ne faut parler qu'avec respect, car c'est de lui que nos institutions publiques et politiques sont sorties, — pénétrant donc chez nous avec sa civilisation, le monde barbare la pratiqua aussi bien dans l'habitation que dans le costume.

Les bicoques romaines, comme il y en a à Pompéï et comme on en découvre tous les jours chez nous, les maisonnettes élégantes et étroites dans lesquelles les Gallo-Romains des classes dirigeantes abritaient leur paresseux sommeil, après avoir, pendant les heures du jour, parodié sur les places publiques, dans les bains et sous les portiques, la vie désœuvrée de la foule romaine, ces bicoques et ces cabines ne pouvaient suffire à loger la *smala* des envahisseurs septentrionaux. Chez ceux-ci, l'homme en contact direct et continuel avec la nature ne vit pas isolé d'une vie factice, enfermé dans les murailles d'une ville. Entouré de sa femme, d'un troupeau d'enfants et de serviteurs, d'un bataillon de guerriers associés à sa fortune, traînant derrière lui des convois d'animaux et de bagages, il mène la vie de chef de clan. Il lui faut de rapides constructions pour abriter sa bande. Car, non seulement sous le ciel glacé qu'il abandonne, mais même encore sous notre climat, sa vie errante ne peut se contenter de la tente du nomade méridional, de l'autre nomade de sud, de l'Arabe, qui presque à la même époque se met aussi à pousser en avant son mobile foyer.

A ce chef mérovingien qui veut s'établir sur le sol gaulois, qu'offrait donc l'art gallo-romain, qui n'avait jamais élevé que des

temples, des amphithéâtres et des édifices d'édilité ou d'utilité publique? Qu'offrait cette civilisation de carrefour et de place publique qui n'avait jamais connu ni respecté le *Home*? Elle offrait ces étroits terriers à lapins, qu'on appelle une villa gallo-romaine. Cela ne pouvait satisfaire le barbare.

Il fut donc forcé, pouvons-nous et devons-nous conclure, à conserver d'abord sur notre sol ses habitudes de constructeur en bois.

Il improvisa des baraquements, des salles où il rassemblait ses fidèles pour délibérer avec eux ou pour s'y livrer à ces orgies qui caractérisaient ou accompagnaient tous les actes mémorables de sa vie. Ces constructions provisoires, en matières périssables, dont le feu ne tardait jamais à avoir raison, n'ont pas laissé de traces.

Et, comme de cette architecture et de sa décoration rien n'a survécu, on a nié son existence parce qu'elle n'a pas eu de Vitruve pour la défendre et que, pour la connaître, il ne suffit pas d'être uniquement bachelier ès lettres. Pourtant certains textes contemporains que j'aurai à commenter plus tard, en parlant de la construction en bois d'églises, désignent implicitement cette architecture des barbares en qualifiant la construction en pierre, d'habitude romaine.

De plus, relisez le *Dictionnaire raisonné d'architecture* de Viollet-le-Duc, au mot *salle*.

Vous verrez avec quelle perspicacité le clairvoyant artiste a compris et deviné l'importance et l'influence prolongée et indirecte que, dès son premier contact, a eues l'art barbare sur l'architecture de l'avenir, sur l'architecture gothique. Le hall, la salle, l'aménagement tout entier du château, ce ne sont pas les Gallo-Romains avec leur architecture civile de clapiers, de colombiers et de poulaillers, qui auraient jamais inventé cela, ni qui ont rien préparé pour la solution du problème !

Et le château féodal élevé sur la motte féodale !

Là, je tiens mes contradicteurs. On est bien obligé de reconnaître que le château féodal a existé en bois à l'époque primitive. L'unanimité des auteurs le proclame.

Ce sera pour moi un argument important.

Il y a des preuves de son existence.

Le château féodal, son principe répondant à un besoin, la grande

salle d'assemblée où vit la famille réunie, où se prêtent les serments, où se font les réceptions, où se donnent les audiences, les repas, les représentations théâtrales, où se récitent les chansons de geste, où se rendent les jugements, voilà ce que nous devons, avec tant d'autres choses, à l'art barbare et à la culture septentrionale.

Presque tout le monde féodal : droit, poésie épique, institutions publiques et privées, principes moraux et sociaux, respect et égalité de la femme, piété profonde et intime, culte intérieur, tout cela, après le christianisme, nous vient des Barbares. Tacite nous en a déjà parlé. Relisons le livre de M. Geffroy. Ne rougissons donc pas de leur devoir en plus quelques principes en matière d'art.

Depuis le XIII[e] siècle et même depuis le XII[e] — il y a longtemps déjà — on a commencé à nier cette dette. On a conspiré par tous les moyens contre la vérité pour nous rattacher fallacieusement au monde latin et païen qu'on jugeait de plus noble race. On a enfin rayé de notre généalogie un ancêtre qui avait droit d'y figurer.

C'est celui que Pasquier appelait avec émotion et un certain orgueil : *Notre bon vieux père François devenu légitimement Gaulois.*

Lisez les premières pages généreuses et chaleureuses d'Étienne Pasquier, et vous verrez qu'il n'était pas moins bon patriote qu'excellent historien et qu'il savait rendre justice aux Barbares.

Défions-nous de la sirène! Elle est si commode, la culture latine, une fois qu'on l'a adoptée par une convention comme l'on fait d'une fable au théâtre !

Mais, je le répète, ç'a été un crime d'imposer au monde vivant et au monde moderne le moule d'une civilisation que ce monde avait condamnée à bon escient et qui était morte. Le devoir des historiens modernes est de démontrer l'erreur des jurisconsultes et des hommes d'État qui, depuis le moyen âge lui-même, n'ont pas cessé de travailler à la romanisation à outrance de l'Occident.

Le tempérament barbare. — La lecture de l'admirable livre de Tacite sur les *Mœurs des Germains* n'a pas pu toujours éclairer l'enseignement de l'histoire, tant était puissant le préjugé classique.

Pour un grand nombre d'auteurs, les renseignements transmis

par Tacite ne donnent pas des Germains une idée beaucoup plus haute que celle qu'on peut avoir des peuplades actuelles de l'Amérique septentrionale ou de l'Afrique intérieure.

Guizot, lui-même, dans la *Civilisation en France*, tome Ier, s'est laissé aller à comparer les principaux traits de la physionomie de ces peuples avec ceux que les voyageurs modernes ont signalés chez les sauvages.

Nous nous sommes trompés nous-mêmes dans l'appréciation de l'art des premiers siècles qui virent les invasions germaniques et qui leur succédèrent.

Pour nous renseigner, nous n'avons interrogé qu'un des représentants de la culture artiste des temps mérovingiens et carolingiens : nous n'avons examiné qu'une des branches de cette culture et précisément celle qui n'a pas été cultivée par les Barbares, les Wisigoths exceptés, à savoir : l'architecture en pierre et la grande sculpture taillée dans la même matière.

Et nous nous en allons, chaque jour, déplorant sur un ton magistral et pédantesque la décadence de l'art européen à partir du contact de la civilisation antique avec les Barbares. Mais ces œuvres souvent répugnantes que nous montrent les VIIe, VIIIe, IXe et Xe siècles, elles ne sont pas imputables aux Barbares, à ces pauvres Barbares que nous en rendons fort injustement responsables.

Ces œuvres sont uniquement et précisément le produit inintelligent de la tradition latine ou d'une interprétation maladroite de l'inspiration byzantine.

Il n'y a rien là de *barbare* ou presque rien en dehors de quelques éléments de décoration.

Laissons aux derniers représentants de la pensée gallo-romaine ce qui leur appartient. C'est à eux qu'on doit demander compte de cette pourriture et de cette sauvagerie.

L'art barbare, à ce moment, est représenté par tout autre chose. Il est représenté par une architecture sommaire, mais certainement décorative, qui a existé positivement, bien qu'elle nous échappe dans son expression matérielle. Les Barbares sont arrivés nécessairement avec la seule architecture qu'ils avaient pu pratiquer dans leurs solitudes boisées, avec une *architecture de chalets*, que nous retrouverons dans les monuments postérieurs de la Scandina-

vie et dans la décoration romane de l'Ouest et du Nord de la France.

L'art barbare est représenté alors et surtout affirmé dans son tempérament par l'art des fibules et par la décoration des objets mobiliers.

Et je me charge de vous démontrer que c'était un art très avancé, très raffiné, très supérieur, que cet art barbare qui s'épanouit dans les monuments anglo-saxons, sur les pierres gravées et sculptées de l'Angleterre. Il est si raffiné, si remarquable, cet art barbare *méconnu*, que des artistes de bibliothèque et des archéologues de cabinet l'ont revendiqué comme une simple émanation de l'art antique gréco-romain.

M. Eugène Müntz a soutenu récemment le caractère romain et classique d'une partie du dessin des entrelacs, méandres et autres arabesques de la miniature hiberno-saxone. C'est une thèse qui est nécessaire pour achever, ainsi que le dit l'auteur, « de nous montrer quelle unité la civilisation romaine avait imposée dans les contrées les plus lointaines aux moindres productions de l'art ».

Pour moi, le principe de la décoration barbare n'a pas été un principe communiqué par la décadence romaine. J'estime que c'est un sentiment spontané, instinctif, dicté par la loi d'un tempérament ethnographique, puisé à une source orientale.

La décoration industrielle des Barbares, perfectionnée comme elle l'était aux ve et vi^e^ siècles, devait compter plusieurs siècles de tradition nationale quand elle fut mise en rapports avec la décadence latine. Qu'avait-elle à emprunter, à cette époque, aux réminiscences affaiblies de celle-ci, elle qui, à cette époque, avait déjà un long passé et des souvenirs précis remontant à la source commune?

Il y a toute une civilisation qui existe du ive au xe siècle et que nous ignorons.

A nous de la reconstituer.

QUINZIÈME LEÇON

15 AVRIL 1891

L'ART BARBARE

MESSIEURS,

Aujourd'hui, j'ai à vous faire connaître le tempérament de l'art barbare. Il me faudra deux leçons entières pour vous communiquer les pièces. Vous ne pourrez comprendre cet art des fibules et des bijoux que quand vous en aurez vu beaucoup, et quand vous aurez beaucoup comparé.

Avant de vous communiquer ces pièces avec mes commentaires, il faut que je vous expose deux choses extraordinaires que j'ai à vous dire. Il faut surtout que je vous donne, par des citations, confiance dans ce que j'aurai à affirmer.

Vous avez vu, dans notre dernier entretien, quels furent, *au point de vue ethnographique*, les éléments nouveaux introduits en Gaule par les Invasions.

Les principaux peuples envahisseurs étaient : les *Bourguignons*, les *Goths* (*Wisigoths et Ostrogoths*), enfin les *Francs*, c'est-à-dire un ensemble de peuples appartenant à la famille germanique.

Je vous ai montré, l'Histoire à la main, qu'il y eut communication, inoculation, transfusion d'un sang nouveau, du sang barbare.

Aujourd'hui, je vais vous montrer qu'il y eut en même temps transfusion, inoculation d'un nouveau principe intellectuel, qu'il y

eut corrélation entre les deux invasions matérielle et intellectuelle, que l'une se confirme et se constate à l'aide de l'autre, et que, ainsi que l'a justement proclamé M. Geffroy, tout se réduit à une question de race.

Vous avez déjà vu que pour soutenir la légitimité de leurs conclusions et la *Romanisation* contre nature et de plus en plus accentuée de la France, les Romanistes obstinés comme l'abbé Dubos, avaient été obligés de nier, contre l'évidence, la réalité de la conquête et le changement radical apporté par les races nouvelles dans l'orientation juridique. Vous avez lu, je l'espère, la réfutation péremptoire que Montesquieu, dans l'*Esprit des lois*, a faite de cette inexacte et mensongère théorie. L'enseignement supérieur du droit est actuellement absolument hostile à la pensée de Dubos.

Mercredi donc, j'ai fait allusion à la preuve parallèle que le droit féodal, issu de la conquête germanique, fournissait à notre démonstration.

Je pourrais également invoquer ce que nous révèle la pénétration des éléments germaniques dans notre langue ; et je vous renvoie, à ce sujet, au livre de M. Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*. Vous verrez que je suis d'accord dans mes conclusions générales avec les savants qui traitent des mêmes époques en se plaçant à des points de vue différents.

Examinons maintenant, en matière d'art, les conséquences des Invasions. Voyons ce qui se passe en Gaule, dans ce pays en train de perdre son nom latin et de devenir la France, par suite de l'addition d'un élément nouveau à sa composition ethnographique et à sa personnalité morale et psychologique.

Comme les Barbares qui envahirent la Gaule venaient tous de la Germanie, ou l'avaient au moins traversée avant de passer le Rhin, il aurait été naturel de rechercher leur origine et de connaître d'abord ce qu'ils peuvent y avoir laissé pendant le séjour qu'ils y ont fait.

Cependant je n'ai pas voulu procéder ainsi.

J'ai voulu d'abord vous exposer ce qu'on trouve en France.

Je montrerai ensuite de quel coin du monde est partie l'importation ; nous traiterons alors de l'art barbare universel.

Les études sur la période franque de l'histoire de l'art ont été très en retard.

En effet, avant l'exploration systématique des cimetières francs, un bien petit nombre de découvertes parurent favoriser ces études et le peu que le hasard produisit fut mal apprécié.

Si le nom de Childéric n'avait pas été gravé sur le chaton de la bague qui faisait partie du Trésor de Tournay, on n'aurait jamais pensé à attribuer cet ensemble d'orfèvrerie à l'époque mérovingienne.

Montfaucon, à propos d'une grosse boucle de baudrier en fer, plaquée d'argent, munie de son ardillon et de sa plaque, trouvée à Montbellet près de Mâcon en 1705, gravée et décrite par le Dr Rigollot, conservée au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale, Montfaucon croyait que c'était l'ornement de tête d'une femme gauloise.

Dom Martin, dans son ouvrage : *la Religion des Gaulois* [1], n'est pas plus fort que Montfaucon. Il attribuait le même usage et la même provenance ethnographique à une boucle en métal qui faisait partie du Cabinet de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

En 1817, Grivaud de la Vincelle, dans son *Recueil de monuments antiques, la plupart inédits et découverts dans l'ancienne Gaule* [2], reconnut des ceintures dans les prétendus ornements de tête. Mais il soutint toujours que le tout était gaulois.

« Ces plaques, disait-il, sont d'un métal composé qui paraît semblable à celui des anciennes médailles gauloises. »

Jusqu'aux premiers travaux de M. Baudot, tous les objets francs ou barbares trouvés en France passaient pour être Gaulois.

On ne sut rien, en effet, de positif sur cette matière avant un des plus grands évènements de ce siècle, c'est-à-dire avant l'exploration raisonnée et systématique des cimetières francs, barbares et germains de l'Europe.

La science en était là, lorsqu'en 1829, certaines circonstances amenèrent à Charnay, M. Henri Baudot. Il vit, chez un paysan, un vase en terre dont les caractères étrangers à la poterie romaine attirèrent son attention. Il apprit que des armes en fer et des bijoux

1. *La religion des Gaulois tirées des plus pures sources de l'antiquité.* Paris 1727, 2 vol in-4°.

2. Paris, 1817, 2 vol. in-4°, 40 pl.

d'or et d'argent avaient été aussi découverts. Le tout mêlé à des ossements humains.

Il résolut d'explorer ces tombeaux. Le résultat de ses premières explorations, entreprises en 1832, l'engagea à écrire un rapport que la commission archéologique de la Côte-d'Or publia l'année suivante. Depuis lors, la question soulevée et posée n'a pas cessé de faire des progrès. Pendant longtemps rien n'égala en importance les fouilles de Charnay, et c'est pour cela que j'ai commencé par vous parler d'elles, quoiqu'il y ait eu, parallèlement, de nombreux travaux d'exploration des tombeaux barbares.

Pendant plus de vingt ans, M. Baudot fouilla la grande nécropole de Charnay [1], dirigeant constamment la pioche des travailleurs, observant, comparant, étudiant la position de chaque objet.

Les observations ne furent pas faites à la hâte.

Il vit tout et fit tout par lui-même. L'étude des monuments barbares entre véritablement, avec M. Baudot, dans la période scientifique. Et ce fut par toute l'Europe une édifiante émulation.

« C'est, dit M. Baudot, une étude curieuse et attrayante que les antiquaires des siècles présents avaient complètement négligée.

« Tout ce qui n'était pas romain était par nos devanciers réputé gaulois, et les arts industriels des Barbares, qui ont cependant un caractère si tranché et si individuel, étaient passés sous silence; comme si les envahisseurs de la Gaule avaient déposé aux frontières du pays leurs mœurs, leurs usages et jusqu'à leurs armes, leurs parures, pour s'identifier et se mêler d'avance à la nation qu'ils allaient subjuguer [2]. »

Il nous faut rétablir, restituer toute une civilisation disparue, tout un tempérament d'art. Pour arriver à ce résultat, nous n'avons que les cimetières mérovingiens.

« Là, dit encore M. Baudot, vous trouvez les souvenirs du passé

1. Charnay est un village situé sur les bords de la Saône, entre Seurre, qui appartient au département de la Côte d'Or, et Verdun, qui appartient à celui de Saône-et-Loire, dont dépend la commune de Charnay.

2. H. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares de l'époque mérovingienne, découvertes en Bourgogne et particulièrement à Charnay. Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, tome V, années 1857, 58, 59, 60.

encore vivants. Le guerrier de race teutonique est couché dans son cercueil ; tout ce qui l'a le plus intéressé pendant sa vie, subissant le sort du maître, est venu prendre place à ses côtés dans la même tombe : vêtements, armes, ornements, bijoux, objets servant aux cérémonies funèbres, tout est encore là. Vous pouvez interroger ces témoins irrécusables, qui déposeront de la manière de se vêtir, de combattre et d'honorer la divinité ; ils vous feront voir où en étaient l'industrie et les arts à cette époque : la métallurgie, la verrerie, l'orfèvrerie, la céramique ont leur place dans ces musées funèbres [1]. »

Caumont, dans le tome VI de son *Cours d'antiquités monumentales* publié en 1841, parle d'ustensiles et surtout d'épées et de sabres en fer et des circonstances par suite desquelles il fut conduit à les rapporter aux temps des premiers rois francs. Il donne également la liste des cimetières connus en 1841 où se trouvaient des objets semblables. La plupart avaient été découverts dans l'ancienne Neustrie.

« J'ai, dit l'abbé Cochet [2], commencé mes études de concert, mais sans entente préalable avec des érudits qui fouillaient dans le même sens et pour le même but en France, en Suisse, en Angleterre, et en Allemagne. Mes travaux ont trouvé en eux un appui réciproque et inattendu.

« Les Anglo-Saxons de la Grande-Bretagne, décrits par MM. Wylie, Davis, Akerman, Thomas Wright, Néville et Roach Smith, sont les contemporains véritables et presque les parents de nos Francs-Neustriens. Ils sont comme eux les enfants de cette grande famille germanique qui couvrit l'Europe du IVe au VIe siècle. Et si l'histoire ne le disait pas, il serait facile de démontrer par eux que l'heptarchie anglaise est contemporaine de notre polyarchie mérovingienne. »

Les magnifiques fouilles de M. Houben et surtout celles de MM. V. et L. Lindenschmit à Selzen près Mayence, nous font voir, dans leur source, cette civilisation allemande, ces coutumes franques, ces arts et ces usages germaniques qui, comme un fleuve,

1. *Préliminaires*, p. 128. *Ibid*, p. 129.
2. *Normandie souterraine*, p. 8.

ont inondé nos contrées aux bas temps de l'Empire et déposé sur le sol que nous habitons le germe du monde féodal et d'une société nouvelle.

Sous le titre, *Recherches Historiques sur les Peuples de race teutonique qui envahirent les Gaules au Ve siècle, et sur le caractère des armes, des boucles et des ornements recueillis dans leurs tombeaux, particulièrement en Picardie* [1], le docteur Rigollot a composé un travail très important dans ses conséquences archéologiques et philosophiques. C'est une étude qu'il faut lire en s'éclairant de toutes les découvertes ultérieures qu'elle a facilitées, et sans s'arrêter aux détails et aux particularités qui peuvent n'être pas restées au courant de la science.

C'est, toute proportion gardée, comme les travaux d'un Léon de Laborde qu'il ne faut pas lire avec la loupe d'un Doüet d'Arcq. Toute une génération d'érudits n'a rien compris aux vues grandioses et au génie de l'histoire de l'art qu'avait le marquis de Laborde. Elle a passé son temps à corriger des fautes de lecture, mais n'a rien ajouté à ses révélations et ne les a même pas comprises.

Le témoignage du Dr Rigollot est bien précieux et voici pourquoi : le Dr Rigollot dont les heureuses et hardies démonstrations ont tant contribué à faire avancer la science dans le domaine de l'histoire des civilisations barbares, le Dr Rigollot était, en esthétique, un vieux doctrinaire attaché aux doctrines pédagogiques les plus réactionnaires et les plus invétérées.

En voici la preuve :

« C'est de cette grande invasion (des Barbares), dit le Dr Rigollot, que date l'anéantissement de la civilisation ancienne et la destruction de tout ce qui pouvait en conserver le souvenir. Alors commencent les temps obscurs appelés moyen âge, où tout fut informe, incorrect, barbare, et l'ignorance si absolue qu'il fallut près de mille ans à l'espèce humaine pour qu'elle parvînt, à grand' peine et avec le secours des débris de l'antiquité, peu à peu rappelés au jour, à reconquérir ce qu'elle avait possédé dans les âges antérieurs de savoir et d'intelligence. »

Il n'y va pas de main morte le bon Dr Rigollot. C'est un classique intransigeant. Écoutez-le encore :

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, tome VII, 1850.

« Dans les arts du dessin, le goût noble et pur que la Grèce avait transmis à l'Italie, que les Gaulois avaient reçu des Romains, ce style qu'on appelle classique, et qui ne reparut en Europe que lorsque la lumière de la Renaissance eut enfin dissipé les ténèbres de la barbarie, avait fait place à un goût bizarre, à des formes étranges d'un aspect nouveau, à des ornements capricieux tout à fait comparables à ces dessins grossiers que les sauvages de l'Amérique ou de l'Océanie tracent sur les armes et le peu d'ustensiles dont ils se servent. Ce caractère est empreint sur toutes les productions du moyen âge ; on le trouve partout où est venue à l'ouvrier la pensée d'embellir, de quelque manière, l'objet qu'il fabriquait : sur les bijoux dont se paraient les femmes ou les Rois, sur les enluminures des manuscrits, sur les broderies des étoffes, sur les sculptures des porches des églises ; et il leur imprime un cachet tout particulier, en opposition complète avec celui des œuvres de l'antiquité. C'est ce qu'on a exalté outre mesure dans ces dernières années et ce qu'on a désigné sous le nom, à notre avis très impropre, d'art chrétien ». Ceci c'est un coup de patte pour Lassus, pour Didron, pour Viollet-le-Duc et pour tous les amis du moyen âge. Les *Annales archéologiques* de Didron, qui paraissaient depuis 1844, agaçaient horriblement les classiques[1].

« On retrouvera, ajoute le Dr Rigollot, dans la forme, dans le dessin, dans l'ornementation des objets divers que nous décrirons — curieux débris des tribus encore païennes de la famille Teutsch, — on retrouvera le germe incontestable et les éléments réels de ce style appelé septentrional, germanique, scandinave ou gothique, qui remplaça pendant longtemps, dans notre Occident, les heureuses inspirations de l'art hellénique. »

Bravo ! Le bon docteur n'aime pas cet art, pour lui abominable, du moyen âge ! Il aime l'antiquité, et son amour pour cette période historique lui fait percer à jour et détruire la mensongère généalogie qui prétendait rattacher, sans interruption et sans secousse, l'art gothique et l'art français à la seule souche gallo-romaine.

Felix culpa, heureuse erreur ! bienfaisante manie ! Cette franche hostilité vaut beaucoup mieux que cette hypocrite indiffé-

1. *Annales archéologiques* publiées par Didron aîné et Ed. Didron, 1844-1881, 28 vol. in-4°.

rence qui consistait à faire considérer l'art du moyen âge comme une simple décadence de l'art antique, comme une décomposition spontanée de cet art, comme un entr'acte dans le drame du développement humain, comme un interrègne de l'immuable royauté de l'art méridional, comme une sorte de paralysie temporaire.

Ce brave Dr Rigollot est un justicier. Il a appliqué à l'histoire de l'art sa clairvoyance de chimiste et de chirurgien anatomiste.

Il a senti et compris un des premiers qu'un étranger s'était glissé dans la famille de l'esthétique latine, et il a pris soin de le démasquer, de l'isoler, de l'expulser.

Il a bien vu et deviné que l'art gothique, dès ses premières manifestations, n'était pas uniquement le produit d'une décomposition, mais qu'il était en même temps le développement embryonnaire d'un organisme.

Et il a demandé à l'archéologie de lui révéler le principe, le *vibrion* générateur de cet organisme.

Ce principe, c'est le tempérament barbare, c'est l'élément aryen, indo-germanique, et en matière d'art c'est la construction et la décoration qu'il a appelées teutoniques, décoration qui s'est mélangée avec la vieille ornementation celtique, sortie des mêmes origines orientales.

La civilisation barbare dont parle le Dr Rigollot est celle qui a trouvé sa plus haute expression dans l'art de l'Irlande, de la race anglo-saxonne, de l'Islande, dans la calligraphie carolingienne et dans l'art Normand, dont la tapisserie de Bayeux est une des dernières et des plus hautes expressions. Il ne devrait donc pas la mépriser cette civilisation, mais nous savons que c'est un classique enragé et cela augmente l'impartialité de son jugement.

Bien des doctrines de détail exposées par le Dr Rigollot ont vieilli. Mais le point essentiel subsiste :

Retrouver dans les monuments enfouis dans le sol la confirmation des données de l'Histoire et expliquer, par cette civilisation barbare reconstituée dans son tempérament, le développement ultérieur de l'art du moyen âge.

Le Dr Rigollot, dès 1850, a compris l'un des premiers combien était important le facteur barbare, dont on n'avait pas voulu tenir

compte jusque là et qui a été, au contraire, le plus actif et le plus fécond des coefficients de l'art comme de la civilisation moderne.

Les fouilles de M. Moreau dans le département de l'Aisne à Caranda et à Sablonnières[1]; celles de M. Delamain à Herpes, et beaucoup d'autres fouilles pratiquées un peu sur tout l'ensemble du territoire français, ont apporté des documents complémentaires et nouveaux, qui ont permis d'établir une doctrine sur l'art barbare. Les objets recueillis sur les points les plus différents ont une similitude qui indique une source commune. Et c'est surtout sur les fibules que se montre la capricieuse et fantastique imagination des artistes barbares.

Les bijoux barbares émanaient d'une industrie nationale.

Ils manifestaient l'existence d'un état d'esprit particulier, d'une psychologie spéciale, d'un milieu ou d'un monde ethnographique supposant une éducation lente, concentrée en quelque sorte et accumulée, de certains principes décoratifs.

C'est le produit de la vieille incubation indienne et asiatique, produit parti d'un point qu'on ne peut pas désigner avec précision, parce qu'il flottait au gré des migrations. Il est certain que tous les peuples d'origine aryenne ont puisé à un trésor commun.

Je crois que les Scandinaves y ont directement puisé.

L'étude de l'ornement contribuera peut-être à fixer à quel degré de proximité les Scandinaves se trouvent vis-à-vis du type primordial. Il pourra servir à déterminer quel est leur rang dans la famille indo-germanique.

Si, à propos de l'art décoratif des fibules wisigothes et ostrogothes, nous allons chercher une origine au delà de Constantinople, — et nous y sommes bien forcés à cause du trésor de Nagy-Szent-Miklos, — nous remontons par la force des choses à la Perse et à l'Inde, que nous sommes amenés à considérer comme ayant pu être le point initial commun à tous les arts barbares et le centre de rayonnement de l'élément décoratif aryen.

1. *Album Caranda*, Fouilles de Caranda, Arcy-Sainte-Restitue, Trugny, Breny, Armentières, Chouy, Aiguisy, Nampteuil-sur-Muret, Villa-d'Ancy, Chassemy, Cys-la-Commune, Saint-Audebat, Grévières-de-Ciry-Salsogne, Fère-en-Tardenois, Nanteuil-Notre-Dame. 1873-1896, 19 fasc. in-4° et 2 vol. in-8° 229 pl.) (Non mis dans le commerce).

Byzance, me direz-vous, a pu connaître et pratiquer ces arts d'essence persane et indienne. Sans doute, elle les a pratiqués. Mais faut-il faire de Byzance le point de départ unique de la propagande? Je ne le crois pas.

En effet, si Byzance avait été le point de départ, pourquoi le goût, pourquoi l'accent oriental serait-il, chez les Scandinaves et les simples Germains, plus fort dans la copie que dans l'original?

Pourquoi chez eux cette verdeur primesautière? cette vigueur d'exécution? cet emportement génial et spontané?

Chez les Scandinaves et chez les Germains, cet art est, à mes yeux, un art de race, sorti de principes nationaux, fixés dans le sang, faisant partie du tempérament du peuple.

Un art appris à Byzance aurait une tout autre tournure. Il serait d'abord moins byzantin que son modèle et partant moins oriental. Le caractère profondément oriental de l'art germanique des fibules proclame que la source de cet art a été plus orientale que ne l'aurait pu être la source byzantine.

Nous pouvons nous fier à l'ornement d'un peuple. C'est un geste irréfléchi, inconscient de la main, un mouvement nerveux, une écriture enfin qui trahit les sentiments de l'âme et qui ne peut pas mentir.



Fig. 10. — Fibule trouvée à Charnay par M. Baudot.

Les Scandinaves, sur certains points, sont les plus orientaux des Aryas. Preuves : les bijoux de Copenhague au Musée des antiquités du Nord.

C'est le Nord, c'est l'extrême nord qui a nourri l'art le plus

exclusivement et le plus jalousement oriental. Donc il n'a pas été prendre son orientalisme à Byzance. Donc, il le tient d'une autre source plus directe et plus pure.

Dans les bijoux et autres ornements barbares il faut faire deux divisions principales :

1° Il y a les bijoux et fibules à verroteries qui sont évidemment ou tout au moins probablement communs à Byzance et aux Barbares et où se reconnaissent une certaine pondération de goût et une certaine sagesse d'imagination (fig. 10).



Fig. 11. — Fibule trouvée à Arcy-Sainte-Restitue (collection Caranda 1878).

2° Il y a les bijoux qui portent une ornementation impétueuse jusqu'à l'exagération et à l'affolement, sans aucune pondération ni byzantine ni classique, et qui sont en quelque sorte frappés de la folie de la décoration orientale. Je vois là la caractéristique du bijou barbare en contact immédiat, pour son inspiration, avec l'Orient (fig. 11).

Donc du VIe au IXe siècle, deux courants, d'essence orientale tous les deux; mais, quoique parfois confondus dans des pénétrations réciproques, ils peuvent se différencier et se reconnaître : le courant que je crois germanique pur, qui a trouvé son développement le plus complet dans l'art scandinave et qui vient de l'Inde ou qui ressemble à ce qui s'est fait dans l'Inde de tout temps, et le courant également oriental, après ou avant certains contacts passifs ou actifs avec Byzance et qui vient de la Perse et de l'Assyrie. L'art des fibules et de l'orfèvrerie barbare trahit l'existence de ces deux courants.

Un des caractères de l'art germanique et scandinave, tel qu'il nous est révélé par l'art des fibules et des entrelacs, est *l'absence absolue d'éléments végétaux.*

Aucune feuille, aucun arbre, aucun vestige de plante dans ce que nous avons appelé, d'après M. Worsaœ, les trois âges du fer, c'est-à-dire dans la période d'art qui s'écoule du Ier siècle au XIe siècle.

Le même caractère se retrouve dans la tapisserie de Bayeux. Les arbres y sont un vague composé d'entrelacs.

On me dit : il n'y a pas de date certaine à ces monuments.

C'est une mauvaise chicane. D'abord, ils sont tous antérieurs au Xe siècle et à l'époque qui prépare l'époque romane. Ensuite ils sont tous postérieurs au IVe siècle et à la prise de possession de l'Occident par les différents peuples de la famille germanique.

Du IVe au IXe siècle, notre sol était habité et foulé par des peuples qui avaient une esthétique conforme à l'esprit des dessins que nous voyons sur les fibules et sur les produits des arts industriels, les seuls, vraisemblablement, qu'ils aient pratiqués avec éclat.

Cela est incontestable.

Je veux bien qu'à côté de ces peuples il y ait eu une nation subjuguée qui protestait contre cette civilisation en s'abstenant.

Mais alors ne venez pas dire que cette culture n'était pas personnelle aux Barbares et qu'elle avait emprunté son essence à l'art romain.

Si la civilisation barbare bravait et défiait l'art romain, elle ne pouvait pas sortir de lui. Elle ne pouvait pas à la fois émaner de lui et en même temps le combattre et lui faire concurrence.

Du VIIe au XIe siècle, il y a interrègne dans les arts pratiqués par

les Romains et développement dans les arts pratiqués par les Barbares envahisseurs. — Preuves : *Fibules*, *Miniatures*.

Tandis qu'une profonde décadence se révèle dans tout ce qui touche à certains grands arts, à ceux qui étaient uniquement pratiqués par les Romains, une verve extraordinaire brille dans l'art industriel.

Donc il y avait dans l'Occident autre chose qu'un art latin épuisé. Il y avait une autre source où l'Occident puisait ses inspirations, et cette source c'était la source barbare. Comment expliquer autrement l'incroyable développement de l'orfèvrerie scandinave et franque du VIe au IXe siècle ? Comment expliquer l'art des *Vikings*, des Corsaires normands ?

L'art de l'extrême Orient a, pendant un certain temps, jeté un incontestable éclat dans l'Occident.

Ce temps a duré du IVe au Xe siècle.

Les Scandinaves sont les plus indo-germaniques des Barbares, et avec eux les Saxons et les Normands.

Au XIe siècle, les mélanges étaient accomplis. La fusion se fit entre les deux courants, le courant méridional et le courant septentrional, avec une prédominance, au point de vue général, de l'élément barbare et de l'élément septentrional.

C'est ce qui permit au gothique de se dégager du roman sans retourner au romain et en marchant dans une voie parallèle à celle que suivit, de son côté, l'art arabe sorti lui aussi du byzantin, mais inclinant vers un pôle magnétique différent et se laissant diriger par le plus oriental des éléments qui le composaient.

Ce développement a été nouveau et français, mais dans le sens de l'art de l'extrême Orient.

L'enseignement des sciences philologiques veut que nous appartenions à une race aryenne et indo-germanique. Cet enseignement est absolument confirmé par l'archéologie.

Oui, nous sommes des Orientaux — par la race. — Nous sommes doublement Orientaux à la fois par notre origine celtique et par notre pénétration germanique du IVe au Xe siècle. Nous ne sommes *latins* et *gréco-romains* que par l'éducation littéraire.

Nous étions, du VIe au IXe siècle, bien plus orientaux que les

Romains dont on voudrait nous faire croire que notre civilisation est uniquement issue, tandis qu'elle est née des Invasions barbares.

Donc ils se trompent ceux qui veulent que le seul art qu'ils concèdent aux Barbares soit venu de l'antiquité classique.

Ce n'est pas la décoration en bordure des mosaïques de la décadence romaine qui a inspiré aux Barbares le dessin des entrelacs C'est le génie national.

Les Barbares ont continué de pratiquer chez nous un art qu'ils pratiquaient de temps immémorial en Orient ou dans l'est de l'Europe.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Bibliographie de la 15e leçon

Auguste Montié, *Les fouilles de Rambouillet*, article paru dans le *Cabinet de l'amateur*, en 1842.

H. Baudot, *Mémoires de la Commission des Antiquaires de la Côte-d Or*, tome V : *Mémoires sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne, découvertes en Bourgogne et particulièrement à Charnay*. Détails très importants sur les mœurs et sur l'industrie des Barbares.

Docteur Rigollot, *Recherches historiques sur les peuples de race teutonique qui envahirent les Gaules au Ve siècle et sur le caractère des armes, des boucles et des ornements recueillis dans leurs tombeaux, particulièrement en Picardie*. Ce très intéressant mémoire contient de curieux documents sur les envahisseurs de la Gaule, sur leur art et sur leur mode de vie. Il a été publié dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie* en 1850, à Amiens (Tome VII de la collection) 7 planches.

SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME LEÇONS[1]

22 AVRIL ET 29 AVRIL 1891

L'ART BARBARE

(Suite)

MESSIEURS,

La leçon d'aujourd'hui et celle de mercredi prochain auront la plus grande importance. Il s'agit de vous faire connaître toute une source large et profonde de l'art roman qui a été absolument méconnue. Les images vous expliqueront ce que vous n'avez pas saisi. Si vous parvenez à me comprendre, vous devinerez la révolution qu'il est urgent d'opérer dans les doctrines courantes.

Les fouilles des cimetières mérovingiens et carolingiens ont renouvelé la face de l'Histoire. La théorie de la genèse de l'art français est complètement à réviser.

On n'avait pas tenu compte, dans le total, de l'un des principaux coefficients de ce total. L'addition est à refaire.

1. Dans le dossier de la seizième leçon, nous n'avons trouvé que cette mention : « La leçon s'est passée en exposition et en commentaires de photographies des Musées de Copenhague et de Mayence ».

Voici, d'après les notes d'un auditeur du cours, le résumé de cette leçon :

C'est sur le sol scandinave que l'art barbare s'est développé le plus complètement ; c'est là qu'il a trouvé ses derniers défenseurs. Le musée de Copenhague contient un ensemble de monuments du plus grand intérêt.

Les divisions et classifications de Worsaæ ne sont pas applicables aux autres

Je vous ai expliqué, mercredi dernier, la haute valeur de l'art industriel des Barbares au point de vue des renseignements qu'il peut nous transmettre sur le tempérament de ces peuples.

Il s'agit de savoir si, comme l'affirme un auteur déjà cité, le style des entrelacs est d'inspiration latine ; (Je suis en mesure d'affirmer, dit cet auteur, que ce sont les Romains qui ont fait de l'entrelac l'usage le plus étendu, le plus exclusif, et que les pavements en mosaïque sont le domaine dans lequel ce motif de décoration

pays de l'Europe, et il ne faut pas attribuer un sens absolu à la dénomination d'âge de fer donnée par lui à la période comprise entre l'ère chrétienne et le commencement du XIe siècle et divisée en trois époques :

1° de l'ère chrétienne à 450 environ.

2° de 450 à 700.

3° de 700 à 1030.

Ces dates ne peuvent être que très approximatives. La dernière période, du VIIIe au XIe siècle, est d'une importance capitale pour nous, car c'est à ce moment que les Normands ont couvert nos côtes septentrionales et occidentales : il importe de savoir ce qu'ils nous ont apporté.

Dans la 1re époque du fer (jusqu'à 450), l'influence de la civilisation grecque se fait encore sentir, les formes sont belles et se rapprochent de celles trouvées à Mycènes et à Tirynthe (qui sont pourtant du VIIIe ou IXe siècle avant Jésus-Christ). On y remarque aussi des éléments de décoration celtique et la présence du Swastika.

Pendant la deuxième époque (450-700), l'influence méridionale diminue et, à mesure que l'empire romain s'écroule, le sentiment barbare s'accroît. Les formes deviennent bizarres, contournées ; les têtes d'animaux fantastiques apparaissent. Les monnaies, imitées d'abord des monnaies romaines, deviennent étranges ; la forme n'est plus respectée. Le tempérament germanique et scandinave s'exalte dans une ornementation où les formes imaginaires et enchevêtrées (serpents, vers ou rubans), les têtes fantastiques, les monstres effroyables semblent conçues dans le rêve ou le délire.

L'art scandinave de la troisième période (700 à 1030 environ) devient admirable ; il a des règles et une esthétique qui ne sont pas sans rapports avec les filigranes arabes. Une modération relative s'introduit dans l'enchevêtrement et les enroulements des êtres fantastiques nés de l'imagination et qui ressemblent à ceux que produit l'art chinois ou indien.

Viollet-le-Duc avait senti ces rapports de l'art scandinave avec l'Inde.

Cet art a agi sur notre art national. Il ne faut pas oublier que dans le nord-ouest de la France on parlait danois aux XIe et XIIe siècles.

Les pièces allemandes, comme celles du Musée de Mayence, présentent quelques différences avec celles du Danemark. Elles sont ordinairement en fer étamé ou argenté. On y voit les traces des deux courants générateurs de l'art germanique : l'un hindou venu par le Nord, l'autre persan venu par le sud. Mais l'ornementation en est plus franchement orientale qu'à Byzance même, et c'est une preuve que l'influence byzantine n'a pas été ici l'initiatrice.

La couverture du dossier de la dix-septième leçon portait cette mention : « La leçon s'est passée en projections. »

s'est maintenu le plus longtemps et avec la faveur la plus incontestable.) ou bien s'il n'est pas, au contraire, d'inspiration orientale et indo-germanique, si ce n'est pas un instinct de race comme l'avait très bien compris Mlle Marguerite Stokes.

C'est ce que nous allons étudier.

Comme je vous l'ai dit dans notre dernière réunion, j'accepte provisoirement et officiellement, pour les pays scandinaves, la classification de M. Worsaae, et je remarque que dans les fibules du moyen âge du fer, classées par M. Worsaae, on voit des entrelacs (voir fig. 11). C'est le principe de la décoration barbare. C'est le *vibrion* de l'ornement germanique et scandinave. Nous l'examinerons au microscope.

Un moulage d'une fibule du musée de Mayence, dont l'original a été trouvé à Menzigen et est conservé au musée de Carlsruhe, peut donner une idée de l'art, du tempérament que les invasions des ve et vi^e^ siècles ont apporté dans la Gaule. Identité de cette pièce avec celles qu'on trouve en Normandie et dans l'Ile-de-France, notamment dans la vallée de l'Ourcq, dans le département de l'Aisne.

La miniature irlandaise ou anglo-saxonne a aussi, pour l'étude des origines des entrelacs, une importance considérable. On a voulu y voir une caractéristique de l'art celtique. Toute la calligraphie mérovingienne dérive des manuscrits irlandais et anglo-saxons.

La civilisation gréco-romaine disparaissant, le monde est repris par ses instincts originels. C'est la revanche des éléments aryens, du courant septentrional. Le caractère oriental reprend partout le dessus. Nous avons déjà vu cela dans le courant méridional lui-même.

L'art occidental, et l'art français en particulier, est resté longtemps sous l'impression du *style des entrelacs* jusqu'à un moment très avancé du xiie siècle. Preuves dans les fontes en bronze de Bernward en Allemagne à Hildesheim. Plus tard les pieds de chandeliers, les flambeaux. Plus tard encore les petits bronzes de Limoges. Le dictionnaire du mobilier de Viollet-le-Duc en est plein.

Les entrelacs se rencontrent fréquemment dans les chapiteaux romans. On trouve également, surtout dans les églises romanes du Poitou, des pierres sculptées portant des entrelacs et enchâssées au milieu des appareils de maçonnerie. On suppose que ces pierres

ont appartenu à des édifices antérieurs et qu'elles ont été encastrées dans des édifices nouveaux (fig. 12).

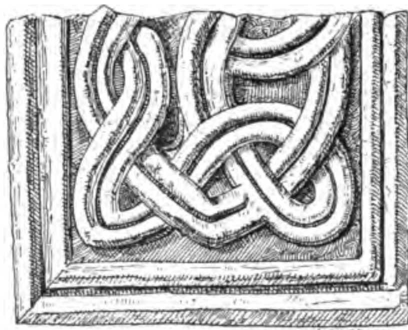


Fig. 12. — Entrelacs sculptés sur une pierre placée à l'intérieur du clocher de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne).

Il y eut de même contact entre l'art des barbares septentrionaux d'origine germanique et l'art goth-byzantin, d'origines Perse et Sassanide. Comme preuves, on peut citer la fibule de Wittislingen qui porte un nom goth ou ostrogoth, Uffila, datée du VIe siècle. Comparez aussi la fibule Kington pour le dessin des filigranes avec les plaques d'argent niellées de tous les musées de France et d'Allemagne. Beaucoup de fibules, de sentiment germanique comme ornementation, révèlent dans leur technique des influences perses. L'aiguière du trésor de Saint-Maurice d'Agaune (Voir l'ouvrage de M. Aubert [1]) est d'une même inspiration orientale que le trésor de Miklos. C'est un travail persan, ou goth dans le sentiment persan et oriental.

Il y eut aussi pénétration de l'art anglo-saxon par l'art celtique et communication et rapports entre ces deux arts venant d'une source commune. Examinez à cet égard deux fibules gravées dans l'*Industrie anglo-saxonne* de M. de Baye, l'une p. 60, fig. 13 ; l'autre pl. VIII, fig. n° 4. La première est celle de Faisford (Gloucestershire), la seconde celle de Brighampton (Oxfordshire).

1. Aubert (Édouard) ; Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, décrit et dessiné. Paris, 1873, 1 vol. in-4° et atlas de 45 pl.

DIX-HUITIÈME, DIX-NEUVIÈME ET VINGTIÈME LEÇONS [1]

6 MAI, 13 MAI, 20 MAI 1892

L'APPORT ANGLO-SAXON

MESSIEURS,

Nous nous trouvons en présence de deux théories hostiles à l'influence du principe septentrional. La première, dont l'abbé Dubos a résumé d'une manière générale et *au point de vue politique* les doctrines dès le XVIIIe siècle, prétend que l'apport germanique a été

1. La même enveloppe contenait l'indication de ces trois leçons sur la couverture. La 18e leçon, qui se passa entièrement en projections, et la 19e leçon furent consacrées à l'étude de l'art scandinave. Nous en donnons un résumé d'après des notes prises au cours, et nous publions en appendice trois listes de monuments trouvés dans les papiers de Courajod.

« Ce n'est pas nous éloigner de notre art national que d'étudier l'art scandinave. Le sentiment barbare pénétra profondément en France : la Normandie et tout l'Ouest en reçurent l'empreinte. Mais il ne borna pas là son influence ; certains chapiteaux de Saint-Bénigne de Dijon, appartenant aux plus anciennes constructions du XIe siècle, témoignent combien cet art scandinave et indien avait pénétré en Bourgogne. On a trouvé également au Puy des chapiteaux de conception absolument septentrionale. Il est inadmissible que cet art soit, comme on l'a prétendu, une continuation ou une simple corruption de l'art gréco-romain.

« L'art grec a éliminé le plus qu'il a pu le grotesque et le monstrueux : de la tête de Gorgone des temps archaïques, il a fait au Ve siècle la belle tête de Méduse. Voyez au contraire, avec quelle verve les formes monstrueuses se développent dans l'art barbare et par exemple les musiciens sculptés à l'extrémité des poutres de la vieille église de Northamplon. Il y a au musée d'Avignon, un superbe chapiteau, que l'on peut dire de conception scandinave, et qui montre cet art barbare arrivé à un degré supérieur de culture.

nul. Rien, d'après cette doctrine, ne s'est fait que par l'inspiration du Midi et de l'art classique. Il n'y a pas à tenir compte de la personnalité barbare. Dans la matière qui nous occupe, il y a eu un art classique et des dégénérescences de celui-ci dont il faut avoir pitié. Ces dégénérescences ne contiennent aucun principe spécial. Elles ne constituent qu'une intermittence dans le rayonnement de la culture classique. Pour le dernier et actuel représentant de ces théo-

« Dans beaucoup de vieilles églises de la Norwège, datant du xe au xie siècles, on trouve, notamment sur des portes de bois, de très beaux entrelacs qui ressemblent beaucoup aux ornements irlandais (Porte de l'église de Tind, 1163-1180). On y voit représentées les légendes de Sigurd et du roi Gunnar. Les mêmes traditions sur Sigurd et sur Gunnar au milieu des serpents sont sculptées sur des stalles d'églises et sur le portail ou sur les portes d'anciennes églises en bois qui subsistent encore dans plusieurs contrées de la Norwège.

« L'épisode de Gunnar dans la fosse aux serpents est représenté même sur les fonts baptismaux en pierre de l'église de *Norum*.. Comme les armes, les parures et les ustensiles de cette époque, plusieurs pierres runiques sont en outre ornées de figures soigneusement gravées dans le dur granit et représentant des têtes d'animaux ou même des têtes humaines et fantastiques et aussi des entrelacs de dragons et de serpents. De toutes les pierres runiques du Nord, les deux plus remarquables sont celles qui, consacrées à la mémoire du roi Gorm et de la reine Thyra se trouvent encore debout entre les deux puissants tertres de Jellinge. Sur la plus large de ces deux pierres que le roi Hurald fit ériger en souvenir de ses ancêtres, l'inscription runique célèbre les mérites de Hurald, qui réunit sous sa domination unique le Danemark et la Norwège et introduisit le christianisme dans ces royaumes.

« Chose vraiment singulière, les ornements qui recouvrent la garde de l'épée dite de Charlemagne, sont pareils aux entrelacs et aux monstres scandinaves.

« Parmi les motifs les plus typiques de l'art scandinave, la porte de l'église d'Urns à Sogn (fig. 174 de Ruprich-Robert) avec ses enchevêtrements de serpents. Une chaire d'évêque (du xiie siècle) dans l'église de Gulbraudsdalen permet aussi de se rendre bien compte du sentiment décoratif septentrional, surtout si on la compare au fauteuil de l'évêque Brinolf III, dans l'église de Rusby (Suède), qui est d'origine byzantine. Dans le midi, l'entrelac et l'enroulement ont perdu le caractère emporté et fantastique de l'ornement scandinave; le végétal, la grappe de raisin, la marguerite, — éléments syriens par excellence — viennent s'y mêler. Le point de départ est toujours l'Orient, mais ce qui dans le Nord s'exaspère et s'exalte, se pondère et devient « raisonnable » dans le Midi.

« Pour montrer les pénétrations septentrionales dans l'Italie, un ciborium de Latran, datant de 795-816, est un bon exemple. Les entrelacs de la bordure d'origine irlandaise s'y mêlent anx marguerites d'origine syrienne et méridionale. Le ciborium conservé à Ravenne et datant de 802 environ, appartient au courant méridional byzantin.

« Rôle des Irlandais, de saint Colomban et de saint Gall, comme propagateurs de l'influence septentrionale. »

La 20e leçon est à peu près complète.

ries. les entrelacs et le style ornemental de l'époque mérovingienne et de l'époque carolingienne ne sont que la copie maladroite et ignorante des mosaïques romaines.

La seconde théorie reconnaît l'existence de la pénétration indo-germanique; mais c'est pour déclarer qu'elle n'a fait que détruire. C'est l'opinion soutenue par M. Moreau de Jonnès.

Lisez : ***La France avant ses premiers habitants et origines nationales de ses populations***, par A. Moreau de Jonnès, membre de l'Institut. 1856. M. Moreau de Jonnès confond d'abord les Germains et les Scythes : ensuite il a osé écrire ce qui suit : « Animés par l'esprit de destruction dont les Huns d'Attila, les Arabes de Mahomet et les Tartares de Gengiskan eux-mêmes n'ont pas égalé la fureur, les peuples barbares qui passèrent le Rhin au ve siècle, furent les plus funestes de tous les conquérants du monde. Ils firent rétrograder le genre humain, en anéantissant les lumières de l'antiquité et en léguant à l'Europe mille ans d'ignorance et de servitude. »

P. 330 : « L'existence de cette race germanique, depuis le commencement de la confédération franke jusqu'à l'extinction de l'empire carolingien, se prolongea plus de 1200 ans (*sic*), c'est-à-dire le double de la domination romaine, mais avec cette différence que les Francs apportèrent la barbarie et les Romains la civilisation. »

C'est, moins le talent, la théorie de Littré, de Guérard et de l'ancienne université.

A propos de la civilisation anglo-saxonne et indo-germanique qui est en cause, je ne répondrai à cette double théorie générale que par une phrase éloquente de Montalembert, que, au point de vue de l'art, je m'approprie et dont je me charge de justifier toutes les expressions et toutes les conséquences :

« Le droit civil de Rome, a dit Montalembert, dont le joug pèse encore, après dix-huit siècles écoulés, sur la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne, a sans doute régné en Bretagne, pendant l'occupation romaine ; mais il en a disparu avec le régime des Césars. Ses malfaisantes racines n'y ont jamais enlacé, étouffé ou empoisonné les vigoureux rejets de la liberté domestique, civile et politique. Il en est de même pour tout le reste. Pas plus dans les institutions que dans les monuments de la Bretagne, Rome impériale n'a laissé aucune trace de sa hideuse domination. La langue et

les mœurs lui ont échappé comme les lois. Tout ce qui n'est pas celtique y est teutonique. »

Cela fait du bien de constater que telle était la pensée de Montalembert! et je suis au cœur de mon sujet puisqu'il s'agit de savoir si la décoration celtique, irlandaise et anglo-saxonne n'est pas autre chose qu'un apport de Rome.

J'ai montré par nos dernières séances de projections le caractère de l'art septentrional de la décoration, sa personnalité, sa liberté. La persistance de son caractère propre depuis les origines jusqu'aux temps chrétiens, vous la connaissez maintenant.

Cet art septentrional s'est développé spontanément, automatiquement en quelque sorte, sans qu'une communication du principe des entrelacs ait eu besoin de lui être apportée par la voie méridionale et le courant byzantin. Du moins, ce courant n'a-t-il pas été la source première, unique et déterminante. Il y a eu simplement superfétation. L'art septentrional des Irlandais, des Saxons, des Francs, des Scandinaves, est un art de race.

Il est probable que le dragon d'Eiby et les images analogues de serpents aux queues élégamment enroulées sont des formes spécialement septentrionales, des réminiscences du paganisme des anciens Scandinaves.

Nous savons en effet que, chez les anciens Scandinaves, les figures de *lindormes* et les entrelacs de serpents étaient particulièrement en faveur et que les objets datant du dernier âge de fer sont le plus souvent ornés de ces figures caractéristiques d'un dessin hardi, qui semblent rappeler le Midgardsorm, serpent qui passait pour entourer la terre. On en voit par exemple sur le gobelet en argent de la reine Thyra et dans les sculptures de son caveau sépulcral à Jellinge; sur beaucoup de châssis de portes dans les églises norwégiennes en bois des XIIe et XIIIe siècles [1].

De plus, par un fait social, le développement du christianisme dans l'Irlande et la Grande-Bretagne, les principes de l'art du Nord ont reflué tout à coup vers le centre et même vers le midi de l'Europe. Le christianisme, entré latin ou gallo-romain dans les Iles

1. *Mémoires de la Société des antiquaires du Nord*, nouvelle série, 1871, p. 388. — Figures énigmatiques d'hommes et d'animaux.

Britanniques, en est sorti, au point de vue de l'art, sous une forme toute différente, essentiellement septentrionale et absolument personnelle et particulière, à savoir : la construction en bois et la décoration furibonde des entrelacs indo-germaniques.

Le pôle de l'orientation intellectuelle et morale sembla véritablement retourné dans le nord de l'Europe pendant le VIIe, le VIIIe, le IXe et le Xe siècle.

Il n'est pas surprenant de voir, sur tout le continent, le succès de l'ornement irlandais ou anglo-saxon, tel qu'il s'était raffiné et spécialisé dans la Grande-Bretagne. Il fut popularisé surtout par la propagande religieuse de l'Angleterre et de l'Irlande dès que celles-ci eurent été converties.

Par la ferveur de leur foi et le zèle de leur prosélytisme, ces deux îles furent alors les plus fécondes des colonies de Rome. Elles se ruèrent avec douceur sur ce qui restait encore de peuplades païennes pour les christianiser.

Envoyé en Angleterre par le pape Vitalien en 668, avec le moine Adrien, pour être archevêque de Cantorbéry, Théodore organisa plus fortement l'église saxonne. « Grâce à lui, dit textuellement Mignet, les études fleurirent dans les monastères anglo-saxons, au point que l'île de Bretagne devint, au VIIIe siècle, un centre littéraire aussi important que l'Italie elle-même. Elle eut un grand nombre de ces asiles spirituels ouverts aux femmes comme aux hommes et dans lesquels s'enfermèrent volontairement des filles de rois et huit rois saxons eux-mêmes... De cette grande école sortirent à la fois les hommes les plus célèbres du siècle, par leurs ouvrages, tels que Bède et Alcuin, les apôtres de la Germanie et les régénérateurs littéraires de la Gaule. »

(Sur l'importance intellectuelle et littéraire de l'Angleterre au VIIe et au VIIIe siècle, voir Mignet, *Mémoires historiques*, *La Germanie au VIIIe et IXe siècle. — Sa conversion au christianisme, et son introduction dans la Société civilisée de l'Europe occidentale.*)

Le plus célèbre des missionnaires anglais fut saint Colomban, disciple de Courgall. Il quitta le couvent de Bangor fondé par son maître et où il avait été élevé, et il s'embarqua pour la Gaule avec douze compagnons au nombre desquels était saint Gall. Il construisit le fameux monastère de Luxeuil qui devint l'école de toute la Gaule du nord.

« Il est sûr, dit le Père Cahier[1], que l'Irlande apparaît tout d'un coup comme une création magique à la lumière de l'Évangile. Chrétienne au ve siècle, déjà au vi^e et au viie elle est l'île des saints et des savants. »

En même temps que la miniature franque on voit apparaître la peinture irlandaise sur parchemin. Celle-ci rompt ouvertement avec la tradition latine. C'est le génie du nord pénétrant avec effraction dans le domaine de l'art chrétien. Dans les miniatures irlandaises toutes les règles organiques du grand art semblent dissoutes. La figure humaine se réduit à un assemblage monstrueux d'ornements calligraphiques qui vont bâiller en gueule de serpent ou pointer en queue de dragon, d'enroulements et d'entortillements qui s'enlacent et se délacent sans trêve ni repos. C'est un dévergondage qui échappe à toute vraisemblance. L'évangéliaire de Saint-Wilebrood (Bibliothèque Nationale) compte parmi les plus vieux et les plus intéressants spécimens du genre ; il date du commencement du viiie siècle. L'évangéliaire anglo-saxon connu sous le nom de livre de Cathbert est orné d'enluminures du même style et de la même époque. On trouve enfin d'autres ouvrages analogues, datés des viiie, ixe et xe siècles, dans les bibliothèques d'Angleterre et dans celle de l'ancienne abbaye de Saint-Gall, qui était une colonie de moines irlandais.

M. Jubinal a fait remarquer que les miniatures de Saint-Gall offriraient de curieux renseignements pour l'histoire de la musique instrumentale au moyen âge. La passion des Irlandais pour la musique est un fait connu. La harpe fait encore partie des armoiries de l'Irlande.

Si vous voulez, je vous parlerai un jour de la musique qui n'a jamais cessé, au moins depuis le ixe siècle, d'être un art essentiellement septentrional et germanique.

« Mais, ajoute le Père Cahier, dans le mémoire cité tout à l'heure[2], il y avait aussi à faire observer ce qui n'a été bien mis en lumière qu'assez récemment, à savoir : l'originalité bizarre transmise par la *verte Érin* à presque tous les *scriptoria* issus de la souche hiber-

1. *Nouveaux mélanges d'archéologie*, tome consacré aux *Bibliothèques*, p. 111.
2. *Ibidem*, p. 113, note 4.

noise. Disons donc que le caractère de cette calligraphie et de ces miniatures est un caprice de parti pris ; et que l'on y vise par-dessus tout à être baroque par principes. Couleurs, enchevêtrements de lignes et de figures, semblent avoir pour motif fondamental l'intention fixe de faire bande à part.

« Ce n'est pas le beau qu'on y cherche, mais le drolatique ou du moins l'étrange. Les manuscrits anglo-saxons se ressentent bien un peu de cette manie à l'originalité. »

Donc la personnalité de l'art irlandais ou anglo-saxon ne peut être niée.

« En Italie, la fondation de Bobbio [1] par saint Colomban est, à elle seule, un fait de la plus grande conséquence ; d'autant que cette abbaye se maintint longtemps dans une réputation de science incontestable. L'école de Pavie et l'intendance de l'école lombarde, confiées à Albinus et à Dungal par les empereurs carlovingiens, est un autre fait indubitable que Tiraboschi n'entreprend point de nier, malgré la susceptibilité de son patriotisme. *Donatus*, irlandais encore, paraît avoir enseigné dans la basse Italie, et devint évêque de Fiesole ; saint Catald occupa le siège de Tarente. »

Je prouve ainsi la pénétration du Midi par le Nord, par l'Irlande notamment.

M. Albert Lenoir, dans *L'architecture monastique*, a même pu aller jusqu'à supposer que l'art des entrelacs avait été apporté par le Nord au Midi.

D'autre part, la question de l'origine anglaise ou septentrionale des entrelacs n'est plus douteuse après les beaux travaux de M. Léopold Delisle sur la paléographie carolingienne.

L'influence irlandaise est nulle en ce qui concerne l'écriture proprement dite. Mais M. Léopold Delisle déclare textuellement dans un de ses mémoires *sur l'École calligraphique de Tours au IXe siècle,* que, « pour apprécier la décoration de certains livres carlovingiens, il faut tenir grand compte de l'influence irlandaise ou saxonne ».

Abordons les monuments de pierre portant des entrelacs.

Les monuments en pierre des environs d'Inverness n'ont pas de date certaine, de date résultant d'une inscription.

1. *Ibidem*, p. 113.

Mais, par leur ressemblance et même par leur identité avec les manuscrits sortis des écoles monastiques de l'Irlande et de l'Angleterre, on peut en fixer la date approximative ou du moins indiquer l'espace de temps dans lequel il faut les enfermer.

Ils sont contemporains du développement du christianisme dans la Grande-Bretagne et de la grande force d'expansion du mouvement irlandais, c'est-à-dire du VIIe ou du VIIIe au Xe siècle.

Les ornements sculptés sur les monuments des environs d'Inverness ne sont pas seulement l'imitation, mais la copie minutieuse et pour ainsi dire le calque fidèle des ornements calligraphiques de ces fameux manuscrits irlandais à miniatures des VIIe, VIIIe, IXe siècles, dont la célébrité est européenne et que les bibliothèques du British Museum et du palais de Lambeth à Londres, d'Oxford, de Cambridge, de Durham, de Dublin, de Saint-Gall, de Wurzbourg, etc., conservent comme leurs plus précieux trésors.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Nous publions ci-dessous, à titre d'indication, trois listes de monuments que nous avons trouvées dans le dossier des 18[e], 19[e] et 20[e] leçons. Ces listes correspondent aux clichés photographiques qui ont servi aux projections.

Première liste.

1. Chapiteau de Saint-Bénigne de Dijon.
2. Chapiteau du Puy.
3. Chapiteau du Musée d'Avignon.
4. Modillons grotesques de Northampton.
5. *Id.*
6. Porte de Vallhifstad.
7. Église de Sauland.
8. Runes de Jellinge.
9. Fauteuil d'évêque, en bois, de l'école de Waage, Gulbrandsdalen (Norwège), de fabrication scandinave.
10. Fauteuil byzantin de l'évêque scandinave Brinolf III dans l'église de Rusby (Suède).
11. Porte de Hyllestad.
12. Bouclier celtique trouvé en Angleterre.

Deuxième liste.

13. Plaque de décoration de Vence, en Provence.
14. Liber sacramentorum donné à l'église de Monza par Bérenger.
15. Liber sacramentorum.
16. Ciborium de Porto au Musée de Latran.
17. Ciborium de l'archevêque Valerius à Ravenne.
18. Ciborium du même archevêque à Ravenne.
19. Cylindre Chaldéen.
20. *Id.*
21. Croix de Migvie (Aberdeenshire)
22. Pierre du Prieuré de Rossie (Perthshire).
23. Manuscrit irlandais de Saint-Gall.

24. Entrelacs d'Avit à comparer avec les pierres d'Écosse.
25. *Id.*
26. Entrelacs de Cravant.

Troisième liste.

27. Chapiteau de Saint-Bénigne.
28. Chapiteau du Puy.
30. Corbeaux et modillons de Northampton.
31. *Id.*
32. Chapiteau d'Avignon.
33. Bas-reliefs de Urns.
34. Vase ou gobelet de Feïœ (VIIIe siècle).
35. Chapiteaux d'Urns.
36. Colonnes de Norwège.
37. Colonnes de Norwège.
38. Chaire de Norwège.
39. Tind.
40. Porte de Hyllestad.
41. Porte de Norwège.
42. Porte d'Islande.
43. Porte de Sadland (Norwège).
44. Pierre runique du roi Gunnar
45. Pierre runique du Roi Gorm
46. Pommeau.
47. Épée.

Bibliographie des 18e, 19e et 20e leçons

Worsaae, *La civilisation Danoise à l'époque des Vikings.* Le Roi Gunnar. Le style décoratif de l'époque païenne se conserva chez les Danois plusieurs siècles après qu'ils eurent embrassé la religion chrétienne.

Le Père Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie* (Bibliothèques, p. 111). Transformation de l'Irlande à la lumière de l'Évangile.

Léopold Delisle, *L'évangéliaire de Saint-Waast d'Arras* et *La calligraphie franco-saxonne du IXe siècle.* Selon toute apparence, c'est dans la partie septentrionale des anciennes provinces de Sens et de Reims qu'ont été exécutés les beaux manuscrits à peinture dont la seconde bible de Charles-le-Chauve est le type le plus remarquable.

Lübke, *Essai de l'Histoire de l'art,* trad. Koella, 1885. Est-ce Byzance qui a tenté de rajeunir ses vieux clichés à l'aide des types de

l'art germanique? Est-ce plutôt l'orfèvrerie germaine qui a cherché à s'assimiler les procédés de l'art byzantin ?

Ianitschek, *Histoire de la peinture allemande*, 1890. (*Chronique des arts* du samedi 25 avril 1891). Les miniatures du style irlandais.

Lenoir, *Architecture monastique*. L'entrelac : Les chrétiens grecs en ont fait usage ; nous l'avons trouvé en Orient. Chez nous il apparaît à profusion dans nos édifices de style roman. Il est très commun dans les vignettes des monuments carlovingiens et ne paraît pas plus sur les ivoires que sur les anciennes peintures des Grecs. Il aurait donc été porté d'Occident en Orient.

Lübke, *Essai de l'Histoire de l'art*, p. 288 et 293. En même temps que la miniature franque, on vit apparaître la peinture irlandaise sur parchemin. Celle-ci rompt ouvertement avec la tradition latine. C'est le génie du Nord pénétrant avec effraction dans le domaine de l'art chrétien. — Quand le style byzantin pénétra chez les peuples du Nord, il s'y rencontra avec un art original.

VINGT ET UNIÈME LEÇON

27 MAI 1891

L'INFLUENCE SEPTENTRIONALE

MESSIEURS,

Nous nous occuperons encore aujourd'hui de l'influence *nordique*, de l'influence très considérable exercée par l'*art septentrional* sur l'Europe entière à partir de l'époque des invasions.

Nous avons besoin d'insister pour vous faire bien comprendre quelle a été la source principale de l'art gothique, et pour vous montrer que c'est à tort que la vraie origine de notre art moderne a été systématiquement méconnue par une prétentieuse pédagogie qui voudrait exploiter encore impunément tous les préjugés classiques.

La question de la pénétration du centre et même, dans une certaine mesure, du midi de l'Europe par l'influence irlandaise, anglo-saxonne, tant au point de vue de l'art qu'au point de vue des idées, est un des gros problèmes de l'histoire moderne. Vous avez vu mercredi dernier que saint Colomban et ses disciples propagèrent chez nous à la fois des principes moraux et des principes d'art, eux qui arrivèrent *cum toto grege philosophorum*. Ces principes de raisonnement, inextricables comme leurs entrelacs, ces premiers fondements de la *scolastique* du moyen âge, ils les propagèrent dans les contrées où se constituait laborieusement « cette forte race

franco-germaine, qui recélait dans ses flancs l'avenir de la civilisation chrétienne ». J'emprunte ces derniers mots à Montalembert que vous avez tous lu depuis mercredi dernier.

Je n'ai donc pas besoin d'insister sur les conséquences générales de la pénétration irlandaise et anglo-saxonne. Elle s'opéra seulement par les idées et compléta ce que d'autres invasions de même essence et plus effectives avaient déjà amené par des mélanges de sang. La vieille Europe occidentale, ranimée par cette transfusion de son esprit d'origine, reprenait conscience d'elle-même et retrouvait la liberté de sa pensée.

Ce qui ne s'était pas vu depuis Vercingétorix, comme l'a si bien compris M. Gaston Paris, en parlant de l'époque mérovingienne, se produisit alors. Dans un rapide éclair, la Gaule devenue la France eut une vision sommaire de sa personnalité, de son unité, de sa nationalité. Elle était, ou du moins elle se crut à tout jamais affranchie de Rome. Hélas! elle avait compté sans les pédants du XVIe siècle et sans les successeurs de ces phalanges aristocratiques du Ier siècle avant l'ère, qui l'avaient vendue déjà une première fois.

Elle devait recevoir encore une fois le fatal baiser de l'Italie et les dangereuses caresses du monde gréco-romain.

Ce sentiment d'hostilité et d'opposition à l'esprit latin n'était pas moins vif chez les Francs que chez les autres barbares dont nous avons parlé.

Ce nom de Romain devait être tombé bien bas au VIIe siècle, puisque encore au Xe, alors que la fusion des races était déjà fort avancée, le longobard Liutprand, parlant à l'empereur Phocas, osait dire : « Nous autres Longobards, Saxons, Franks, Lotharingiens, Bavarois, Suèves, Bourguignons, nous méprisons si fort les Romains que nous ne connaissons pas de plus grave insulte à jeter à nos ennemis que de les appeler *romains*, ce nom signifiant pour nous le comble de l'ignominie, de la lâcheté, de l'avarice, de la luxure, en un mot de tous les vices [1].

Le sentiment d'opposition et d'hostilité se manifestait dans le domaine de l'art comme dans tout le reste. Le génie du Nord et celui du Midi se heurtaient violemment. Les instincts et les tempé-

1. De Dartein, *Études sur l'architecture lombarde*, p. 67.

raments respectifs des deux races se combattaient, en tant que l'art gallo-romain représentait la race latine.

On en a la preuve dans les fibules. L'art décoratif chez les Francs, avant leur mélange avec les Gallo-romains, affecte un caractère aussi septentrional ou presque aussi septentrional que chez les Irlandais et les Scandinaves. Rien de conforme au génie latin.

Identité, au point de vue du style, des fibules franques de Caranda, identité des fibules fournies par toutes les fouilles de Normandie et du reste de la France, avec les fibules de la Germanie, de l'Angleterre et de la Scandinavie. Vous l'avez constaté en regardant nos projections et d'innombrables images. C'est un fait acquis.

Mercredi dernier, vous avez pu voir, en étudiant, dans notre seconde séance du soir, les manuscrits publiés par M. de Bastard, que les manuscrits *francs*, à partir du VII[e] siècle et surtout du VIII[e] siècle, se rapprochaient beaucoup des manuscrits irlandais et anglo-saxons, et ne se séparent point des autres manifestations d'art de la famille germanique.

Le style septentrional se remarque également dans la décoration des tombes franques mérovingiennes, notamment dans celles de Poitiers.

Les Francs ont possédé *l'entrelacs* et n'ont pas été étrangers à l'esthétique indo-germanique, à cette esthétique particulière dont le caractère monstrueux, fantaisiste, grotesque et fantastique, était un des éléments principaux. Évoquez le souvenir des visions de nos trois dernières séances.

Toute l'inspiration du moyen âge français est déjà dans ce prologue de la loi salique : « *Vivat Christus qui Francos diligit.* Vive le Christ qui aime les Francs ! Qu'il garde leur royaume..., qu'il protège l'armée..., qu'il leur accorde des signes qui attestent leur foi, la joie, la paix, la félicité ! Que le Seigneur Jésus-Christ dirige dans le chemin de la piété ceux qui gouvernent ! Car cette nation est celle qui, petite en nombre, mais brave et forte, secoua de sa tête le dur joug des Romains, et qui, après avoir reconnu la sainteté du baptême, orna somptueusement d'or et de pierres précieuses les corps des saints Martyrs que les Romains avaient consumés par le feu, mutilés par le fer ou fait déchirer par les bêtes. »

Voyez sur le Prologue de la loi salique *l'Histoire de la civilisation* de Guizot.

Le monde nouveau, créé par les Barbares devenus chrétiens, n'amena pas seulement une violente réaction par la force même des choses. Ce monde nouveau eut encore conscience de cette réaction. Il l'exerça et l'appliqua en connaissance de cause.

Le principe septentrional et barbare fut une base solide et saine, sur laquelle l'humanité, au moment de cette grande crise, fut heureuse de s'appuyer et s'appuya effectivement à bon escient et sans faire trop la dégoûtée.

Au milieu du désarroi du vieil esprit latin et méridional, perdu qu'il était dans ses plaintes déclamatoires, quelques esprits supérieurs eurent un juste pressentiment de l'avenir. A l'inverse du paganisme incorrigiblement rivé à ses regrets, le christianisme ne douta pas et ne désespéra pas des Barbares. Saint Paul les avait déclarés égaux aux Grecs; Salvien les mit au-dessus des Romains de son temps. Voyez le *De. Gubernatione Dei*, livre IV : « Nous nous étonnons que Dieu ait livré nos provinces aux barbares, dit-il, quand leur pudeur purifie la terre encore toute souillée des débauches romaines! »

Paul Orose, lui, prévoit qu'on louera un jour le temps terrible où il vit, dans la douleur des invasions, et que la postérité tiendra ses malheurs pour des bienfaits... « Les Germains bouleversent maintenant toute la terre, ajoute-t-il, mais si, ce qu'à Dieu ne plaise, ils finissaient par en demeurer maîtres et par la gouverner selon leurs mœurs, peut-être, un jour, la postérité saluerait-elle du titre de grands rois ceux en qui nous ne savons encore voir que des ennemis. »

Le jour de Noël 496, dit-on, le chef d'une tribu barbare descendit dans le baptistère de Reims et courba la tête sous la main de l'évêque Remi ; trois mille compagnons l'y suivirent. Ce jour-là le sort de l'Occident fut décidé.

« Quand ils sortirent chrétiens de la cuve baptismale, a dit un historien [1], on aurait pu voir en sortir avec eux quatorze siècles d'Empire, toute la chevalerie, les croisades, la scolastique, c'est-à-dire tout l'héroïsme, la liberté, les lumières modernes. Une grande nation commençait dans le monde. C'étaient les Francs. »

1. Ozanam, *Œuvres complètes*, tome IV. (*La civilisation chrétienne chez les Francs, chap. II.*)

Ozanam a oublié de nous signaler une noble chose qui sortit aussi, ce jour-là, de la cuve de Reims. Cette noble chose, c'est l'art français, c'est l'art gothique. Le baptême n'avait pas effacé ni altéré le sentiment et le tempérament barbare. Et ce tempérament, que maintenant je vous ai fait connaître, je me charge de vous en prouver la survivance dans tout l'art postérieur de l'Europe.

Je me charge de vous prouver aussi dans notre cycle d'études que c'est grâce à ce tempérament que notre art chrétien du Nord échappa à l'effroyable et irrémédiable décadence dont fut rapidement envahi l'art byzantin, c'est-à-dire le seul art qui, dans le Midi, avait pu survivre à l'antiquité classique.

Vous constaterez alors que l'art français, longtemps fidèle à ses origines, alors même qu'il avait déjà su puiser habilement mais discrètement aux sources méridionales, est resté *jusqu'au XVe siècle*, grâce à sa pureté généalogique, le premier des arts indo-germaniques, c'est-à-dire, le premier des arts modernes.

Cette généalogie, cette transmission ininterrompue et directe du principe familial, il nous importait beaucoup de la connaître.

Messieurs, ne m'accusez donc pas de vous avoir fait perdre votre temps en étudiant les préliminaires. C'est pour ne l'avoir pas fait plus tôt qu'on a mal compris jusqu'à présent la genèse de notre art national, en lui donnant une source unique, la source méridionale, que je vous ai déjà démontrée n'avoir pas même été latine.

Quel était l'esprit de l'art en Europe au xe siècle, au xie et au xiie?

Penchait-il du côté de l'antique ou du côté barbare ?

On peut dire alors que c'étaient les Barbares qui étaient les plus civilisés, en ce sens qu'ils avaient un art très développé, très personnel, très envahisseur.

Comme preuves voici quelques types de l'art du xe au xiie siècle, où la présence des entrelacs et des monstres révèle le tempérament barbare.

Chandelier de Saint-Bernward. Fondu vers 1021, à Hildesheim (Hanovre) par ce saint, évêque de la petite ville et fondateur de la sculpture de bronze en Allemagne. Ce bon évêque a rempli sa ville de monuments fondus par lui. Parfois, il veut imiter Rome, et son imitation de la Colonne Trajane montre sa maladresse ; mais quand

il se laisse conduire par son goût instinctif et son style national, il fait des chefs-d'œuvre, comme ce flambeau. Voyez les monstres qui servent de support à la bobèche. Une inscription permet de dater ce monument.

(Voir la reproduction dans le tome XXI des *Annales archéologiques* de Didron, p. 358).

Le chandelier de Glocester, à date certaine entre les années 1104 et 1112. Conservé longtemps en France, puis mis au rebut comme vieille ferraille au temps de la Renaissance et enfin vendu en Angleterre, où il est à présent. Le style est le même que celui du chandelier de saint Bernward. Des monstres soutiennent, en la mordillant, la bobêche, des têtes de serpents forment les pieds ; mais l'art est plus raffiné, plus épuré. (Voir les PP. Cahier et Martin, *Mélanges archéologiques*, tome IV. Planches XXXII et XXXIII).

Chandelier de Saint-Remy de Reims. C'est un chef-d'œuvre en communion absolue avec les deux précédents. Il doit être du XIIe ou du XIIIe siècle ; pas de date précise. « Ce candélabre avait dix-huit pieds de hauteur et quinze de largeur au plus grand épanouissement des branches. Le trépied sur lequel il reposait était tellement couvert de branches entrelacées, tellement enrichi d'emblêmes et inondé de fleurs, qu'il était impossible de rien voir de plus beau. » (Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, tome IV, p. 276, et dom Marlot, *Histoire de la ville de Reims*, tome II, p. 541).

Il est probable que toutes les cathédrales et les principales églises abbatiales de l'Europe ont possédé des chandeliers à sept branches, à l'imitation du chandelier à sept branches du temple juif. Il y en a un à Essen, à Prague, etc.

Chandelier de la collection Carrand à Florence. Il n'a pas la même forme que les précédents ; il est formé d'un dragon sur lequel est assis un homme dont la main droite est dans la gueule du monstre et dont la gauche tient une fleur qui sert de support au luminaire. On a voulu y voir la représentation d'une des légendes scandinaves (celle de Tyr et Feuris), mais il faudrait admettre que le loup Feuris ait été remplacé par un dragon. « L'habile antiquaire qui possède ce chandelier, disent les PP. Cahier et Martin, croit que c'est un ouvrage oriental ; il a dû figurer dans quelque pagode ou dans quelque palais des Indes. »

Le caractère oriental on scandinave — ce qui est la même chose — n'est pas douteux. Le sentiment de Carrand, sentiment instinctif, était juste.

Le plus beau de tous les objets de ce genre, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. c'est *l'arbre de la Vierge*, *le candélabre de Milan*, pièce vraiment merveilleuse. Les Italiens ont cru jusqu'en 1874 que ce monument datait du xv[e] siècle, qu'il était Italien et contemporain de l'autel de Pistoja. C'est bien une œuvre du moyen âge et de principe septentrional et barbare, quoiqu'elle ait pu être exécutée en Italie. Il est orné de dragons et d'enroulements superbes, d'un goût d'ailleurs très pur, riche sans surcharge. C'est comme l'interprétation savante, à deux siècles de distance, du thème de saint Bernward. C'est la traduction de l'esprit d'une race.

Ne pas oublier les compositions qui décorent la porte de Hillestad au musée de Christiania, et où sont représentés les mythes de la légende de Siegfried empruntée aux Niebelungen.

Rappelez-vous les sculptures de Bayeux qui sont indiennes et presques chinoises.

Rappelez-vous les sculptures de l'église d'Avit dans la Charente-Inférieure.

Pour être compris du peuple, il faut qu'un art reste fidèle aux instincts de la race. L'art gallo-romain anti-artistique et savant n'était pas compris du peuple qui lui opposa et lui préféra l'art barbare.

L'art du moyen âge issu des instincts barbares fut un art populaire, ce qui ne l'empêcha pas d'être à la fois très raffiné et compris de tous, même dans la période la plus aristocratique.

L'art issu de la renaissance, au contraire, est un art compris des seuls savants et antipopulaire, antinational.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA 21e LEÇON

Annales archéologiques, tome XXI, p. 358. Le chandelier de Saint-Bernward à Hildesheim.

Cahier et Martin, *Mélanges archéologiques*. Fontes de bronze inspirées par l'art septentrional et scandinave.

Labarte. (Tome I, p. 184 et suivantes.) *Notice sur saint Bernward*. Description du flambeau d'Hildesheim.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 185. Caractère oriental de la décoration des provinces de l'Ouest.

Le cabinet de l'amateur (tome IV, p. 32). Les églises scandinaves n'ont pas toutes une origine chrétienne. On trouve dans leur décoration des traces évidentes « d'Odinisme. »

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

3 juin 1891

SURVIVANCE
DE L'ART SEPTENTRIONAL

Messieurs,

Je vous disais, mercredi dernier, cette généalogie, cette transmission ininterrompue et directe du principe familial de l'art du Nord, il nous importe beaucoup de la connaître. Ne m'accusez donc pas de vous avoir fait perdre votre temps en étudiant les préliminaires. C'est pour avoir négligé cette étude qu'on a mal compris jusqu'à présent la genèse de notre art national. L'art roman et même l'art gothique sont restés tributaires de l'art barbare, de l'art indo-germanique, et cet art barbare, cet art indo-germanique a été le plus actif des facteurs et le plus fécond des coefficients de l'art moderne jusqu'au xve siècle.

J'ajoutais que la preuve matérielle de cette vérité pouvait se faire par deux moyens principaux, par l'étude de deux éléments de décoration qui sont passés directement de l'un des deux arts à l'autre. Ces éléments sont les entrelacs dans leur courant nordique ou septentrional, et le caractère monstrueux d'une certaine faune, spéciale au pays de l'Orient et du Nord.

Ne pouvant fournir la double démonstration pendant notre réunion

de mercredi matin, 27 mai, j'ai commencé par examiner la seconde face de la question.

Je vous ai fourni la preuve de la présence et de la survivance de l'art septentrional pendant les périodes romane et gothique ; et j'ai fourni cette preuve à l'aide du caractère monstrueux et fantastique de la décoration.

Pour établir ce point de fait, je me suis servi d'une série très curieuse de fontes de bronze, dont quelques-unes à dates parfaitement connues, parfaitement certaines, et qui, après s'être greffées quant au style sur l'art primordial, populaire et instinctif des fibules, s'échelonnent du IXe siècle au XIIIe siècle.

Dans la seconde séance du mercredi 27 mai, quelques personnes, quelques-uns de mes meilleurs amis, que je remercie, ont bien voulu me faire savoir qu'ils n'avaient pas compris pourquoi j'anticipais sur la marche chronologique des événements et pourquoi je les transportais tout d'un coup en pleine époque romane et gothique.

Les mêmes personnes m'ont demandé de revenir sommairement sur ma démonstration, pour légitimer mon procédé qui leur paraissait d'abord manquer de logique et qui avait à leurs yeux le défaut de ne pas suivre pas à pas la tradition à base historique.

Je répéte souvent, trop souvent peut-être pour ceux qui comprennent du premier coup. Mais cette fois-ci, si je répète, c'est qu'on me l'a demandé. Vous voyez bien que c'est nécessaire de répéter dans des matières aussi neuves que celles que je traite.

Messieurs, je regrette vivement de n'avoir pas été compris pour n'avoir pas suffisamment insisté sur un fait que je croyais parfaitement évident pour vous tous, comme me l'avaient fait penser quelques-uns de mes auditeurs qui sont préparés et qui gardent un souvenir fidèle des images que j'ai prodiguées devant vos yeux depuis le commencement de l'année.

On n'a pas reconnu le lien intime qui rattachait tous les bronzes que je vous ai fait voir, au génie de la décoration indo-germanique et scandinave.

Je m'étais contenté de faire allusion aux monuments qui ont déjà passé si souvent sous vos yeux, et ces monuments on les avait déjà oubliés ! Je vais les remettre devant vous, ou bien vous rappeler seulement les livres où ils sont dessinés.

Ce sont les fibules que vous connaissez et qui, d'un bout à l'autre de l'Europe, sont identiques, ou à peu près, du VIe ou du VIIe siècle au Xe siècle.

Ces monuments, pour être à dates flottantes, n'en sont pas moins enfermés dans des limites de temps assez faciles à déterminer (VIIe-Xe siècles).

Ce sont des documents figurés digne d'être pris en considération à l'égal des textes les plus consultés.

Fibules de Caranda.

Fibules de la *Normandie souterraine* de l'abbé Cochet.

Fibules du cimetière mérovingien de Charnay, publiées par M. Henri Baudot dans les *Mémoires de la Commission historique de la Côte-d'Or*.

Fibules du musée Germanique à Nuremberg, du musée Bavarois à Munich et surtout du musée de Mayence, du musée des antiquités du Nord à Copenhague, et des collections anglaises.

Moulage d'une pièce du musée de Carlsruhe, pièce pareille à celle de Caranda.

Photographies des fibules de Copenhague, du troisième âge du fer.

Pourquoi ai-je cru devoir insister et empièter sur l'avenir? Mais c'est pour que vous compreniez tout de suite le lien intime et immédiat qui rattache l'art gothique à l'art d'importation barbare.

Dans un an, quand je vous parlerai de l'art roman, si je suis encore en vie, si j'ai encore des auditeurs, vous aurez oublié les formes de l'art barbare et vous nierez les rapports de l'un à l'autre. J'en ai pour garant la surprise que vous a causée la leçon de mercredi dernier.

Aujourd'hui, je puis vous faire voir la soudure, la suture de l'art barbare et de l'art roman. Vous avez encore dans l'œil l'expression de l'art barbare.

En procédant comme je l'ai fait je n'ai pas manqué de logique.

Je vous démontrais, mercredi dernier, la persistance de la tradition et de la transmission, en même temps que je vous faisais toucher du doigt l'origine d'une très notable partie de la décoration familière à l'art français de la période romane et de la période gothique.

Il y a là, dans un portefeuille, la succession des formes monstrueuses transmises par la tradition septentrionale à travers l'époque romane et l'époque gothique. Ce sont les documents à l'aide desquels je vous ai fait ma dernière leçon. Je n'y reviendrai pas.

Je veux seulement vous montrer ce que vous n'avez pas compris, la suture de l'art barbare et de l'art roman.

La preuve par les entrelacs, j'ai commencé de la faire mercredi soir, 27 mai. Je la continuerai.

Mais, avant, je veux prouver la communication entre l'art roman et l'art barbare par ce qu'on appelle les *têtes plates* : c'est-à-dire une certaine décoration empruntée aux fibules par la sculpture des églises françaises et anglaises du XIe et du XIIe siècle. Ruprich Robert en a relevé un grand nombre dans son *Architecture normande*.

Comparez la fibule trouvée à Nottingham avec la porte de l'église de Saint-Contest dans le Calvados.

Vous n'avez pas oublié non plus, Messieurs, ce que l'examen des bronzes communiqués à la dernière séance nous a révélé sur le caractère oriental et scandinave des provenances inspiratrices.

J'avais besoin de vous démontrer tout cela dès cette année. Car tout cela est non seulement discuté, mais est encore nié absolument dans des livres qui font autorité dans la science, comme vous le verrez tout à l'heure ou ce soir.

Résumons les conclusions à tirer des nombreux faits observés.

Examinons, une dernière fois, quelles ont pu et dû être les conséquences du changement apporté dans l'économie matérielle et morale de l'Europe occidentale par les invasions germaniques.

Deux des races barbares, les Ostrogoths et les Wisigoths, se sont laissé entamer, comme vous le savez, par la civilisation méridionale et, dans la construction en pierre, dans la sculpture de pierre et de marbre qu'ils ont de bonne heure adoptées, ils ont été les propagateurs de la culture néo-grecque, de la culture gréco-orientale, de la culture byzantine, et ils paraissent, dans leurs travaux monumentaux, avoir mis tout au moins une sourdine à leurs instincts nationaux, instincts collectifs communs à toutes les races germaniques.

Mais je vous ai dit qu'au point de vue de l'art industriel, au point de vue du tempérament et des instincts nationaux, les diffé-

rentes races de Barbares ne pouvaient guère être distinguées les unes des autres d'une manière générale, et qu'il y avait nécessité à traiter leur histoire d'ensemble.

Elles témoignent toutes du même tempérament, tempérament puisé plus ou moins directement à une source unique, que je ne peux pas et que je ne veux pas localiser géographiquement d'une manière méticuleuse, — cela m'entraînerait trop loin — que je ne puis pas enfermer dans des limites de temps très fixes. Mais cette source unique a existé, et elle a été orientale.

La première preuve que j'en ai faite est suffisante, je l'estime, pour ceux qui sont en état d'analyser les œuvres d'art, pour ceux qui ont confiance dans les démonstrations qui résultent de l'évidence constatée par les yeux.

Je regrette qu'on n'ait pas fait suffisamment attention à la preuve très importante que j'ai fournie à l'aide de l'existence du trésor de *Nagy-Szent-Miklos* conservé à Vienne, trésor considéré comme d'origine ostrogothe et, de toute manière, barbare. Un fac-simile vous attend au musée de l'Union centrale des arts décoratifs.

De même pour la démonstration qui résulte de la production de la fibule de Wittislingen et des similaires.

Je vous prie de méditer longuement devant ces monuments. A la rigueur, vous n'auriez besoin de rien faire en dehors de cela, en admettant que vous ayez une certaine éducation antérieure et que vous ayez au moins des lueurs sur ce qu'est l'expression de l'art oriental. Je ne peux pas me mettre à faire de l'enseignement primaire. Je suis obligé de supposer chez tous mes auditeurs une certaine dose de préparation.

Je suppose donc que vous connaissez sommairement dans son *essence* l'art oriental, il me suffit que ce soit même l'art oriental moderne.

Je suis sûr alors que vous serez de mon avis quand je vous affirmerai que quelques-uns des monuments qui vont défiler ou qui ont déjà défilé sous vos yeux sont pénétrés, à des degrés divers, de l'influence de l'art oriental ou qu'ils émanent de son essence elle-même.

Donc, au sommet de ma doctrine, relativement à la signification générale de l'art industriel des barbares, je poserai le principe de

l'existence du caractère oriental qui régnera d'une manière générale sur le tout, à partir du moment où ces peuplades barbares, prises dans leur ensemble, apparaissent sur notre sol européen. Je ne sais pas ce qui s'est passé antérieurement en fait; cherchez-le si vous voulez. On a dû le chercher historiquement. On le sait peut-être. Je ne puis pas le connaître directement et de première main, et je ne veux pas m'en occuper. C'est affaire à l'histoire générale. Ne nous échappons pas par la tangente.

Je me bornerai à vous exposer les hypothèses inévitables que la vue des monuments m'inspire sur le berceau commun des races barbares.

Vous devez tenir pour démontrée, au point de vue de la décoration, l'identité du génie germanique et scandinave avec le génie oriental, et notamment la parenté du génie scandinave avec le génie hindou. Cette parenté est, au point de vue de l'art, un fait matériel, indiscutable, supérieur à toutes les affirmations et à toutes les négations historiques, c'est-à-dire extrinsèques.

Quand on considère les choses sous le rapport des formes et de leurs lois esthétiques, il est nécessaire — malgré toutes les restrictions que pourront faire les historiens du Danemark eux-mêmes, restrictions dont je vous donnerai connaissance ce soir, si vous voulez — il est nécessaire de croire à une communication directe, immédiate, intime, familiale entre les Barbares voyageurs marchant vers l'Occident du Ier au Xe siècle et les Hindous restés cantonnés dans la grande presqu'île asiatique, et avec les Persans qui n'ont pas cessé, ni les uns ni les autres, de pratiquer leur vieille esthétique nationale, et dont la liberté et la naïveté n'ont pas été atteintes par le classicisme occidental du génie latin.

A qui étudie intrinsèquement l'art des Barbares, la même conclusion s'impose qu'aux philologues qui, eux, n'ont pas à tenir compte des faits historiques.

L'Inde apparaît comme une source plus ou moins immédiate, plus ou moins directe, mais nécessaire.

Puis je vous signalerai deux courants qui me paraissent simultanés dans l'art barbare, au moins du VIe au IXe siècle. Courants d'essence orientale tous les deux; mais qui, quoique quelquefois confondus dans des pénétrations réciproques, peuvent se différen-

cier. Le courant que je crois germanique pur et qui a trouvé son développement le plus complet dans l'art scandinave et qui vient de l'Inde ou qui ressemble à ce qui s'est fait dans l'Inde de tout temps, et le courant également oriental, après ou avant certains contacts passifs ou actifs avec Byzance, et qui vient de la Perse et de l'Assyrie. L'art des fibules et de l'orfèvrerie barbare trahit l'existence de ces deux courants.

Voilà le fil conducteur que vous devrez suivre dans le dédale des théories et des exemples qui ont été ou qui seront placés sous vos yeux.

Mais il y a une grosse question préalable et qu'il faut vider tout de suite.

Voilà bien de l'orientalisme, me direz-vous? Je ne fais cependant que reprendre et je ne vais faire que développer devant vous une des grandes vues inspirées à Viollet-le-Duc, par le génie de l'histoire de l'art [1].

« Notre roman nous appartient sans nul doute, dit Viollet-le-Duc, mais partout il a un père étranger : ici romain, là byzantin, plus loin Nord-hindou. Nous l'avons élevé, nous l'avons fait ce qu'il est, mais à l'aide d'éléments qui viennent tous, sauf le romain, de l'Orient. Et le romain lui-même d'où est-il venu? Nous avons vu parfois quelques personnes s'émerveiller de ce que certains chapiteaux du XIIe siècle avaient des rapports de ressemblance frappants avec l'ornementation des chapiteaux égyptiens des dernières dynasties. Cependant il n'y a rien là qui soit contraire à la logique des faits. Ces arts partent d'une même source commune aux grandes races qui ont peuplé une partie de l'Asie et de l'Europe, et il n'y a rien d'extraordinaire qu'un ornement sorti de l'Inde pour aller s'implanter en Égypte ressemble à un ornement sorti de l'Inde pour aller s'implanter dans l'ouest de l'Europe. Lorsque l'histoire des grandes émigrations aryennes sera bien connue depuis les plus anciennes jusqu'aux plus récentes, si l'on peut s'émerveiller, c'est qu'il n'y ait pas encore plus de similitudes entre toutes les productions d'art de ces peuplades sorties d'un même noyau et pourvues du même génie, c'est qu'on ait fait intervenir à travers ce

1. *Dictionnaire raisonné*, t. VIII, p. 185 et suivantes.

grand courant une *race latine* et qu'on ait englobé Celtes, Kimris, Belges, Normands, Burgondes, Wisigoths, Francs, tous Indo-Européens, dans cette race *dite* latine, c'est-à-dire confinée sur quelques hectares de l'Italie centrale [1]. »

Cette lecture d'un livre qui devrait être dans toutes les mains vous fatigue peut-être. Vous seriez tentés de me dire que vous êtes convaincus. Il n'en est rien, car vous n'avez pas pu encore approfondir la question.

Mais il faut que vous sachiez qu'il en a cuit terriblement à Viollet-le-Duc, pour avoir osé soutenir cette thèse.

On a condensé dans un volume l'expression de toutes les attaques, dont l'illustre érudit avait été l'objet et on a versé le tout sur sa mémoire.

Le volume dont je parle émane d'un savant et d'un archéologue abolument distingué, pour lequel je professe la plus sincère estime ; ce volume, *Viollet-le-Duc et sa doctrine archéologique* par Anthyme Saint-Paul, fait autorité dans la science. Vous y verrez que la doctrine de Viollet-le-Duc que je reprends ici pour mon compte est regardée comme une dangereuse et ridicule hérésie.

« Viollet-le-Duc, a-t-on imprimé dans ce livre, n'est pas l'inventeur du système des influences orientales : d'autres l'avaient rêvé avant lui, et les formes très variées qu'elles ont revêtues montrent déjà que ces théories s'appuient à peu près exclusivement sur des appréciations personnelles. »

L'auteur ajoute :

« La thèse, d'après laquelle l'ornementation romane serait puisée
« aux monuments arsacides ou sassanides de la Perse, aux monu-
« ments égyptiens du temps de Ptolémée et jusqu'aux traditions
« venues de l'Inde, est une des plus hardies qu'ait imaginées l'éru-
« dition contemporaine. »

Vous comprenez ce que veut dire le mot *hardies* : c'est l'épithète *risquée* qui est dans la pensée de l'auteur.

« Imagine-t-on nos moines, nos marchands et nos croisés du XI[e] ou du XII[e] siècle, en quête d'éclectisme et voyageant comme nos amateurs d'aujourd'hui, leur carnet à la main, choisissant avec la

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 189.

sagacité d'archéologues consommés, les types anciens à l'exclusion des plus récents et les dessinant assez bien pour être en état de les reproduire avec fidélité à leur retour dans leur patrie?

« Si Viollet-le-Duc avait connu les monuments Khmers, qui offrent aussi d'assez nombreuses analogies de détail avec la sculpture romane, on aurait eu, à n'en pas douter, à discuter avec lui sur les influences cambodgiennes. »

Ce passage est emprunté à un article paru antérieurement à la publication de l'*Art russe*. Or dans l'*Art russe*, précisément, Viollet-le-Duc n'a pas hésité à comparer les monuments cambodgiens aux monuments occidentaux au point de vue du développement parallèle de principes analogues dans leur essence!

Pauvre Viollet-le-Duc! Vous comprenez, Messieurs, si je compatis à sa mésaventure au moment où, pour obéir à ma conscience, je suis obligé d'affronter les mêmes ironies.

Conclure avec les *traditionnels*, ou passer pour *grotesque*. Pas de milieu.

Vous sentez donc que dans l'état où elle se posait, la question se trouvait préjugée.

Vous pouviez penser que la théorie de l'influence orientale est une rêverie. Je me suis appliqué alors à démontrer le contraire. Avant tout, je devais vous débarrasser de cette funeste erreur et faire cesser le fol éclat de rire qui agite encore le grand public, ce bon public qui est si heureux quand il voit des savants autorisés lui fournir toutes sortes de bonnes raisons pour légitimer son scepticisme et encourager sa paresse et son mépris pour le progrès.

La transmission du style oriental à l'Occident ne s'est pas faite grâce à l'influence des touristes du XI[e] siècle, comme le propose ironiquement le critique de Viollet-le-Duc.

La transmission de ce style oriental s'est faite par la voie des invasions.

Les *porteurs* des principes de l'orientalisme, principes déjà présents dans l'âme des peuples celtes, ont été les peuples d'origine indo-germanique représentés principalement par trois de leurs familles les plus importantes, les Francs, les Saxons et les Scandinaves.

Je ne les sépare pas les unes des autres. Elles ont répandu le même art et le même principe.

Nous avions été déjà fortement germanisés et retrempés dans nos sources aryennes et orientales par l'introduction des éléments francs, burgondes et, à un point de vue spécial, goths, wisigoths et ostrogoths.

Il y eut un *rinforzando* dans la germanisation par suite de l'introduction sur notre sol, comme sur le sol anglais, de l'élément saxon, anglo-saxon et de l'élément danois ou normand.

Aryens et septentrionaux déjà comme Celtes, nous sommes devenus encore plus aryens et plus septentrionaux comme Francs et partiellement comme saxons et normands.

Et nous, les *Français*, les bons vieux pères français de Pasquier, nous avons cru, sur l'affirmation des pédants de la Renaissance du XVI[e] siècle, nous avons cru que nous étions simplement une variété de *latins*, et nous avons dit cela à nos enfants, et nous avons emprisonné le génie héréditaire, nous l'avons mutilé et nous l'avons livré au démon du Midi... Quelle méconnaissance de notre psychologie nationale!

Vous avez déjà vu que ce sentiment de la pénétration germanique et scandinave, Viollet-le-Duc, avec son incomparable sagacité, en avait eu conscience par la seule analyse des œuvres d'art. Il l'avait hardiment affirmée et il avait montré que cette influence n'était qu'un anneau de la longue chaîne qui nous rattachait à des origines indo-germaniques.

Cette conclusion était d'ailleurs conforme aux conclusions précédemment formulées par une autre branche de la science, par la philologie. Je m'appliquerai à vous en démontrer la justesse par la comparaison des œuvres d'art et par les preuves directes de la communication entre l'Occident et l'Orient, que les monuments proclament.

Mais, me disent parfois quelques amis que j'ai l'honneur de compter dans ce sympathique auditoire, à quoi bon reprendre la lutte soutenue par Viollet-le-Duc, puisque la cause est gagnée?

La cause est gagnée peut-être devant quelques-uns d'entre vous, Messieurs. Mais c'est une grave erreur de croire que les défenseurs de l'art national doivent ou puissent désarmer. Jugez-en.

Il y a juste douze jours aujourd'hui, — c'était le 22 mai 1891, — dans cette École nationale des Beaux-arts de Paris, longtemps fermée à tout enseignement de l'art français (peinture, sculpture, architecture), dans cet hémicycle qui, pour les oreilles délicates, résonne encore après vingt-cinq ans des sifflets sous lesquels la parole de Viollet-le-Duc a été étouffée, une voix doublement autorisée s'est élevée pour proclamer que, « si nous ne pouvons oublier qu'avant la Renaissance et l'influence italienne nous avions été, avec les seules ressources de notre génie originel, les initiateurs du moyen âge, nous sommes, cependant, les héritiers directs d'Athènes et de Rome et que c'est chez nous et par nous que la civilisation gréco-latine a repris l'hégémonie du monde. »

J'ai cité textuellement. Précieux aveu!

Oui sans doute, c'est vrai. Nous sommes devenus les continuateurs d'une décadence étrangère. Nous sommes les champions posthumes de l'antiquité païenne. Rome revit en nous, grâce aux efforts d'une savante pédagogie antinationale. Nous possédons un art accessible à une élite *internationale* d'initiés latins, un art qui s'applique à n'avoir ni âge, ni patrie et qui dédaigne de satisfaire les besoins de son temps et les exigences du climat natal, un art qui pour être compris exige toute une culture spéciale. L'idéal des temps gallo-romains a été reconstitué par l'État.

Devons-nous en être fiers?

La civilisation romaine a tué la Gaule et momentanément engourdi l'âme celtique. Je vous l'ai rappelé. La civilisation barbare, au contraire, a fait la France et a déterminé la personnalité de son art.

Devons-nous livrer une seconde fois à Rome l'âme de notre pays, nous l'élite, nous l'aristocratie intellectuelle de la France, imitant en cela la coupable aristocratie gauloise des temps gallo-romains? L'avenir ne nous le pardonnerait pas. Si l'art du moyen âge n'existait pas, il faudrait l'inventer, puisqu'il a été, comme je vous le montre chaque jour, l'expression sincère du tempérament de la patrie après le mélange des races. Nous n'avons qu'à le reprendre cet art du moyen âge, non pour le copier servilement et inintelligemment comme une langue morte, ce qui serait funeste; mais pour développer les principes dont il a vécu pendant dix siècles, principes féconds et généreux qui n'ont pas cessé de faire partie de notre caractère ethnographique et de notre conscience nationale.

ART SCANDINAVE. — Je prends l'art scandinave, parce qu'il a été la plus énergique expression de l'art indo-germanique.

Il faut remarquer que dans l'ouest de la France, partout où s'était répandue *l'invasion normande*, c'est là que le style de décoration de l'époque des Vikings, suprême expression de l'art scandinave, s'est perpétué et prolongé dans l'art roman de la manière la plus sensible.

Cette survivance s'est fait sentir dans tout l'art roman français et allemand.

Mais elle n'est nulle part plus affirmée que dans nos provinces de l'ouest, c'est-à-dire dans les provinces où l'art scandinave et danois, l'art des Vikings, a eu le plus de facilité pour s'implanter par suite de l'invasion et de la pénétration des Scandinaves et des Danois.

Même observation à faire pour le Cotentin, pour le territoire actuel des départements du Calvados et surtout de la Manche. Le Cotentin, du VIe au Xe siècle, a été le Jutland de la France, de la Gaule. Il est devenu une petite province scandinave.

La cathédrale de Bayeux, dans ses parties les plus anciennes, est un témoin qui suffirait à lui seul à établir l'influence septentrionale et orientale subie par le pays. Bayeux fut un centre important d'influence scandinave : *Bajocacensis civitas fruitur frequentius Danica lingua quam romana.*

Ils se sont mis à deux, et même à trois, pour ridiculiser Viollet-le-Duc, à propos des sources orientales qu'il prétendait reconnaître dans une partie de l'art roman. « Franchement, disent-ils, les origines persanes, égyptiennes, hindoues et gauloises de notre art roman nous semblent tenir du merveilleux ».

« Nous croyons devoir faire observer, à propos de l'influence normande en Poitou, combien il est singulier qu'elle se soit exercée précisément dans un pays où les pirates du Nord ne firent que des incursions dévastatrices, alors qu'elle est presque insensible dans la province où ils fondèrent un établissement durable. »

Ils oubliaient les monuments de Bayeux. Ils ne savaient pas qu'on parlait encore le scandinave à Bayeux au Xe et au XIe siècle : c'est Dudon de Saint-Quentin qui l'affirme.

De nombreux esprits ont été frappés depuis longtemps de la pénétration des éléments saxons et normands dans toute la France.

Voici ce que disait un historien, il y a déjà longtemps : (Ozanam, *La civilisation chrétienne chez les Francs*, ed. in-12, p. 328).

« Au commencement du xe siècle, une lettre du pape Jean IV, à l'archevêque de Reims, Hervé, régla la conduite du clergé de France à l'égard des Normands convertis.

« Ce document nous donne deux lumières. Premièrement, il montre combien la conquête normande pénétra plus profondément qu'on ne pense, puisqu'elle avait jeté ses colonies jusque dans le diocèse de Reims.

« En second lieu, il annonce la politique de civilisation et de paix qui, peu d'années après, devait présider au traité de Saint-Clair-sur-Epte, et, en confirmant au duc Rollon la possession de la Normandie, tourner au profit de la France et de la chrétienté la dernière des invasions. »

Il y a plusieurs autres preuves de l'incontestable pénétration des éléments à la fois septentrionaux et orientaux, ressentie très profondément par l'occident de l'Europe et surtout par la France, du vi^e au xe siècle, le long du littoral appelé, comme je vous l'ai prouvé, dès le vi^e siècle, *Littus Saxonicum*. Vous n'avez pas oublié non plus la très juste observation de M. Longnon, qui considère les Saxons comme de simples précurseurs des Danois, les deux peuples appartenant à la même famille ethnographique.

En Angleterre et sur les côtes de la France l'invasion saxonne précéda et prépara l'invasion danoise et normande.

La prise de possession fut complète et absolue. Il n'y a que l'histoire de l'art telle qu'elle est enseignée dans certains livres, qui ose encore nier ces résultats.

L'Université est aujourd'hui admirablement et très intelligemment renseignée. Je parle non seulement de l'enseignement supérieur, mais encore de l'enseignement secondaire. J'ai l'honneur de parler devant quelques pères de famille et, étant donnée l'éducation antérieure que j'ai reçue comme eux et avec eux, j'ai peur de les scandaliser par la hardiesse de mes doctrines. Je serais beaucoup plus à mon aise si je parlais devant leurs enfants.

Les élèves de nos lycées sont mieux préparés que nous ne l'avons été nous-mêmes à voir clair dans ces questions et, bon gré mal gré, il va falloir, du haut en bas de l'échelle, renouveler notre histoire

de l'art au moyen âge, n'en déplaise aux contradicteurs de Viollet-le-Duc. Lisez ce qu'on apprend aux enfants de la classe de troisième.

On leur apprend que les *Vikings*, les *Danois*, compagnons de Rollon, avaient une civilisation à eux, très savante ou, si vous voulez, très raisonnée, que c'étaient d'incomparables constructeurs de navires, qu'ils possédaient une industrie très développée, que l'excellente métallurgie de la région nordique pourvoyait ces aventuriers d'armes excellentes, boucliers bardés de fer, de haches et de glaives incrustés d'argent, et que tous ces objets étaient fabriqués en Scandinavie.

On leur apprend qu'il y eut, à un moment donné, sur une partie du sol français, constitution d'un ordre social et juridique absolument septentrional. J'ai besoin de citer textuellement pour me soutenir moi-même contre les suggestions de l'éducation antérieure.

« La Neustrie se couvrit au xe siècle de seigneuries scandinaves reliées au duc ou comte de Normandie par un lien de vassalité assez lâche, peuplées de Scandinaves exclusivement comme dans le Cotentin et le Bessin, ou bien de Scandinaves et de Gallo-Franks assujettis.

« Encore aujourd'hui, des centaines de villages normands portent des noms de la langue noroise, qui se retrouvent dans la toponomastique du Danemark et de la Norwège. A toute cette région ainsi divisée et changée de face, Rollon et ses jarls donnèrent des lois, *jura et leges sempiternas voluntate principum sancitas decrevit.* Quelles lois? Des lois danoises, *jura paterna*. Ces lois sont malheureusement perdues. Dudon de Saint-Quentin nous en a conservé toutefois quelques dispositions qui sont tout à fait dans l'esprit des coutumes scandinaves.

« Rollon ordonna aux laboureurs de laisser leurs charrues dans les champs, leurs bœufs et leurs ânes sans gardien. Il institua ainsi la paix des campagnes ; personne ne devait rien serrer sous clef, le prince garantissait que rien ne serait volé. Cette disposition se retrouve dans les lois du roi de Danemark, Frode III le Pacifique, citées par Saxo Grammaticus. Les lois de Frode punissent de la pendaison le voleur et le receleur. Rollon promulgua une règle semblable. Les crimes contre la propriété étaient très sévèrement châtiés chez les *Vikings*, à la fois commerçants et juristes. »

Expliquez donc aujourd'hui le caractère particulier et l'esprit du droit local et coutumier normand à l'aide seulement du Code et du Digeste, des Pandectes, de tout l'attirail, de tout *l'apparatus* du droit italien, du droit écrit, et par cette dernière violence faite à quelques-uns de nos instincts nationaux, violence qui s'appelle le Code Napoléon !

Expliquez donc l'architecture et la sculpture romanes et ensuite l'architecture et la sculpture gothiques à l'aide du seul art dont Vitruve a été le grammairien !

Osez donc expliquer la cathédrale romane ou gothique, poussant ainsi qu'une asperge dans le fumier latin de la décadence romaine, comme le simple développement d'un germe exclusivement méridional !

J'ai négligé d'invoquer jusqu'ici, en faveur de l'origine septentrionale et anglo-saxonne des entrelacs, un argument capital.

Cet argument le voici.

L'entrelac, a-t-on dit, peut avoir plusieurs origines et même une origine classique. C'est un principe que la civilisation gréco-romaine a été apte à transmettre aux temps modernes tout comme la civilisation barbare, après l'avoir reçu de la pensée orientale primordiale.

Mais nous ne pouvons pas oublier que c'est dans le Nord que cette fleur s'est épanouie avec le plus d'éclat et que l'entrelac n'a jamais été appliqué avec plus de bonheur que par les artistes irlandais ou anglo-saxons. Il y a longtemps que telle est la pensée de l'Europe. Et cette pensée, elle la professe par la bouche de Giraud le Cambrien, *Giraldus Cambriensis*, qui l'exprimait en termes pittoresques à la fin du XII[e] siècle.

Examinons combien la marque des entrelacs, cette empreinte septentrionale et orientale, est indélébilement tracée sur un très grand nombre de monuments.

Aussi bien, il est bon que vous voyiez comment je procède dans mon enseignement. Il faut que vous sachiez par quelle enquête énorme et par quelles longues années d'analyses et de recherches j'ai acquis le droit de conclure comme je le fais devant vous.

PREUVES DE LA SURVIVANCE DE L'ART BARBARE DANS L'ART ROMAN A L'AIDE DE LA DÉCORATION SYSTÉMATIQUE DES ENTRELACS. — Cravant (Indre-et-Loire), église vieille. Deux jambages de porte, couverts d'entrelacs comme les pierres anglo-saxonnes d'Angleterre. Ces pierres ont la forme de stèles, mais elles avaient été destinées à former le jambage d'une porte, tout au moins à être appliquées contre un mur. Ce monument est capital dans la matière traitée par nous.

Flavigny (Côte-d'Or), IXe au Xe siècle. Crypte de l'ancienne église de l'abbaye. Un petit pilier carré ou plutôt une colonne carrée sculptée sur ses quatre faces d'enroulements feuillagés comme ceux des sarcophages du VIIe siècle. Sur une des faces, entrelacs compliqués et réguliers comme ceux des manuscrits anglo-saxons du VIIIe siècle.

Saint-Bénigne de Dijon. Dans la crypte, chapiteau à serpents enroulés et à têtes mordant une feuille, une palmette. Autre chapiteau avec chaîne d'entrelacs vers l'astragale. Ces chapiteaux sont voisins de ceux que je vous ai montrés, l'un en moulage, l'autre en photographie.

Solignac (Haute-Vienne). Église. Extérieurement, à une absidiole, sur le bras gauche du transept, chapiteau à enroulements. Dans la tour de l'ancienne abbaye, chapiteau avec entortillements au bout duquel s'épanouit une feuille grasse.

Le Mans. La cathédrale. Chapiteau représentant le baptême de Jésus-Christ et saint Jean prêchant. Le sujet est surmonté d'un entrelacs très prononcé. Ce chapiteau est gravé dans les *Nouveaux mélanges d'archéologie* du Père Cahier, les *Curiosités mystérieuses*, p. 182

La Souterraine. Église. Sous le clocher, coupole; au-dessous, des chapiteaux soutiennent des arcs en tiers-point assez aigus. Quatre de ces chapiteaux sont décorés d'entrelacs, de cordes rondes ou de serpents. Un surtout, le second à gauche de la porte d'entrée, est décoré exclusivement de serpents enroulés et enchevêtrés. C'est à citer comme type.

Saintes. Saint-Eutrope. Dans la crypte, à droite de la chapelle absidale, chapiteau d'un entrelacs de cordes ou de serpents, type caractéristique faisant pendant à un chapiteau décoré de longues feuilles de type carolingien.

Saintes. Musée. N° 241. — Fragment du couvercle d'une tombe mérovingienne du VIIIe siècle tout au plus, avec croix et encadrements d'entrelacs.

Aulnay (Charente-Inférieure). Extérieurement, du côté gauche, un bandeau formé d'un mince filet de cordelettes enchevêtrées.

Allez voir l'abside d'Aulnay dont nous avons fait mouler une fenêtre pour le musée du Trocadéro. (Aile de Passy.)

Saint-Maixent. Église. Au côté gauche de la nef, extérieurement, près d'une fenêtre, un chapiteau décoré d'entrelacs. Dans la crypte, un chapiteau à entrelacs, XIIe siècle. Tout le soubassement de l'entourage des sarcophages de pierre est décoré d'entrelacs, ou de cordelettes nouées, enchevêtrées et enroulées. Dans cette crypte, certainement remaniée, il reste de nombreux monuments du XIIe siècle. Sur quelques-unes de ces pièces qui forment une enveloppe sculptée aux sarcophages de Saint-Maixent et de Saint-Léger, on voit des enroulements de cordelettes, dont le principe est mérovingien ou barbare et dont l'application s'est prolongée jusqu'aux temps romans.

Poitiers. Temple Saint-Jean. A deux modillons ou corbeaux du temple Saint-Jean, entrelacs de style mérovingien par le dessin, mais appartenant à l'art roman par la date d'exécution. Ces modillons ont été faits à l'époque du remaniement de l'édifice opéré au XIe et au XIIe siècle (fig. 12 et 13).



Fig. 12.— Face d'un modillon du baptistère Saint-Jean de Poitiers.

Cela est très curieux.

La vogue de l'entrelacs tracé sur pierre a été plus grande au XIe et au XIIe siècle, dans l'architecture et dans la sculpture, qu'aux temps mérovingiens et carolingiens.

Dans ces époques primitives on sculptait peu en pierre.

Mais on avait un style, un tempérament, un motif de décoration populaire que nous connaissons par les fibules. Et c'est ce style là qui influença si profondément l'art national pendant la période qui succéda aux invasions.

L'art barbare, virtuellement éclos chez nous, en Occident, dès les temps mérovingiens, a été pratiqué très sérieusement aux temps romans.

C'est là une pensée capitale qu'il faudrait avoir le temps de développer : le tempérament chez nous se forma du VIe à la fin du Xe siècle. Il exista dans le peuple, il se trahit dans certains témoignages de l'industrie populaire (les fibules). L'art du XIe et du XIIe siècle en a été l'expression, la traduction. On ne peut rien comprendre aux temps romans, si on ne connaît pas les temps barbares et si on n'en reconstitue pas la psychologie et l'esthétique.

Cette esthétique barbare, je suis fier d'avoir été le premier à la recréer et à l'évoquer devant vous comme une source importante et légitime de notre art moderne.

Poitiers. Entrelacs sur les sarcophages du temple Saint-Jean, VIIe et VIIIe siècles.

Poitiers. Église de Montierneuf. A la troisième fenêtre, à gauche, en entrant dans l'église de Montierneuf, il y a un chapiteau à décoration d'entrelacs ou plus exactement de cordelettes. (XIe-XIIe siècles.)

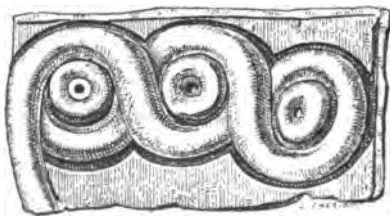


Fig. 13. — Partie supérieure d'un modillon du Baptistère Saint-Jean, de Poitiers.

Poitiers. Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest. N° 442. Pierre avec enroulements. Est-ce mérovingien ou seulement de tradition mérovingienne et barbare? Cette incertitude vous prouve l'importance de la tradition barbare.

Gargilesse (Indre). Église. Près d'un confessionnal, dans ce qu'on peut appeler le bras droit du transept, il y a un chapiteau déposé par terre, la tête en bas. Ce chapiteau appartient à la famille des chapiteaux à décoration de formes serpentines. C'est un enroulement de cordes ou de câbles tout à fait particulier. Il en reste un pareil en place à gauche de la porte.

Saint-Aignan (Loir-et-Cher). Un chapiteau dans le collatéral gauche de l'église a l'air d'avoir été formé par des serpents entrelacés.

Thiers (Puy-de-Dôme.) Église Saint-Genès. Chapiteau à entrelacs (XIe ou XIIe siècle).

Même ville. Église du Moutier. Dans le chœur de cette église, partie de l'édifice aujourd'hui abandonnée, on aperçoit un gros chapiteau à entrelacs.

Valence (Drôme). Musée. N° 106, non porté au catalogue. Fragment d'un pilastre ou d'une frise décorée d'entrelacs. Travail mérovingien, carolingien ou roman : c'est le motif des manuscrits irlandais. Travail difficile à dater avec précision, quand il est sur pierre et sur une dalle de provenance inconnue quoique locale.

Au même musée, autre fragment de même nature.

Saint-Martin de Boscherville (Seine-Inférieure). Église XIe siècle. En entrant dans le transept droit, un chapiteau décoré d'enroulements et de feuillages, qui ne sont pas sans analogie avec la décoration de l'épée dite de Charlemagne. Sculpture très grossière des chapiteaux et des mascarons. Nombreux corbeaux extérieurs où se voient ces copies de têtes de cochons, de la décoration de l'art du Nord et de l'art des fibules barbares.

Pour la Normandie, j'ai de nombreux exemples à citer avec images à l'appui. Vous les verrez tout à l'heure.

Avallon. Église Saint-Lazare. Portail XIIe siècle. Des colonnettes sont faites en cordelettes et ficelles enroulées, tradition bien évidemment nordique et de source anglo-saxonne. Voir le moulage du Trocadéro.

Toulouse. Saint-Sernin. Chapiteaux à entrelacs, près des chapiteaux encastrés dans le mur du midi.

Chinon. Façade de l'église Saint-Mexme. A côté de pierres insérées dans la construction et décorées de rosaces, on remarque d'autres pierres décorées d'entrelacs, de style mérovingien.

Clermont-Ferrand. Musée. Plusieurs plaques décorées d'entrelacs, mais datant des XIe et XIIe siècles et ne se rattachant aux arts des peuples barbares que par la tradition, comme à San-Abondio de Côme

Arles. Aux Aliscamps, grand sarcophage décoré avec des niveaux en croix. Grandes rosaces. Entrelacs, les mêmes qu'au Musée, sur une plaque.

Sur le même sarcophage, entrelacs et croix de *forme longobardique.*

Survivance de l'art des entrelacs mérovingiens.

Croix à entrelacs :

Église d'Avor.

Église de Jassy ou Jussy.

Église de Vornay.

(Voir la *Statistique monumentale du Cher.*)

Très belle croix à entrelacs à Mehun-sur-Yèvre, sur la porte du clocher. (Bon dessin dans les cartons de la Commission des monuments historiques).

« Il ne reste en France que bien peu de constructions qui remontent à la seconde race, disait en 1850 le docteur Rigollot (*Mém. de la Soc. des antiq. de Picardie*, tome X p. 191). On sait que Charlemagne fit venir de Rome des architectes et des sculpteurs qui, à Aix-la-Chapelle et à Lorsch, érigèrent des édifices dans le goût des monuments qu'il avait admirés dans ses voyages en Italie. Mais sans doute que dans les églises des villages et les humbles chapelles qui se bâtirent loin de ses yeux, par les ouvriers du pays, et surtout dans les nombreuses constructions qui appartiennent au XIe siècle, on doit retrouver encore beaucoup de traces du style d'ornementation importé par les peuples du Nord et que l'on peut désigner ici, sans erreur, par le nom de gothique. »

Le principe de la décoration barbare n'a pas été un principe

communiqué par la décadence romaine. J'estime que c'est un sentiment spontané, instinctif, dicté par la loi d'un tempérament ethnographique. La décoration industrielle des Barbares, perfectionnée comme elle l'était aux ve et vi^{e} siècles, devait compter plusieurs siècles de traditions nationales quand elle fut mise en rapport avec la décadence latine. Qu'avait-elle à emprunter, aux ve et vi^{e} siècles, aux réminiscences affaiblies de celle-ci, elle qui avait à cette époque un long passé et des souvenirs précis de la source commune?

Les éléments décoratifs des peuples septentrionaux sont tous à peu près identiques. Il faudrait donc que chacun de ces peuples eût reçu simultanément et contemporainement la communication romaine et que cette communication se fût faite sur une immense échelle, étant connu que ces peuples ne communiquaient pas facilement entre eux et se combattaient les uns les autres pour s'arracher les lambeaux de l'empire romain.

On peut certainement constater l'existence d'assez nombreux entrelacs sur des pavements romains et sur des mosaïques gallo-romaines, mais qu'est-ce que cela à côté de l'incalculable quantité de monuments de l'industrie barbare, exclusivement barbare, industrie primordiale, autochtone, née sans contact possible avec l'art de la décadence romaine, industrie sortie tout entière du génie de tous les peuples du Nord, Francs, Saxons, Burgondes, Normands, Scandinaves? Ce génie, à l'origine, avait aussi touché l'art grec avant la définitive orientation spéciale et méridionale de celui-ci.

Ce thème, il existe à l'état fondamental et avec une saveur d'invention, une puissance héréditaire de race, une valeur d'industrie nationale, dans les monuments figurés de tous les peuples barbares dès le ive siècle, avant que tous ces barbares n'aient eu de contact prolongé avec le monde gréco-romain, dans la dernière période de sa civilisation, avec le petit noyau ethnographique latin du bassin de la Méditerranée. Il n'y a, à ce propos, communion d'idée pour les barbares qu'avec la civilisation persane, orientale et avec le berceau des races caucasiennes et des peuples indo-européens. Les races méridionales ont pu être les convoyeuses de ce style à d'autres époques, mais, en tout cas, elles ne l'ont pas été au moment des invasions barbares. A ce moment les races du midi, tout en se souvenant vaguement du vieux thème décoratif, étaient de beaucoup en

avance, et les populations germaniques, au contraire, restées fidèles au sentiment primitif, étaient en retard et avaient conservé encore intact le dépôt primitif de la première révélation.

Quand on a vu ces ornements à une époque très civilisée, comme l'époque du XII[e] siècle par exemple, conservant encore une expression spéciale, essentiellement barbare, on remonte de proche en proche et on finit par s'apercevoir que leur source ne peut être qu'exclusivement barbare.

On a discuté l'originalité de leur style. Plutôt que d'être un art appris et emprunté, c'est un art de race.

Je ne pense pas que cet art des fibules, des instruments familiers, cet art populaire et essentiellement intime, soit dû à une communication de l'art antique, étroitement considéré dans sa physionomie classique des deux derniers siècles avant Jésus-Christ.

Je me refuse à voir dans le style de la décoration barbare la simple émanation d'un élément gréco-romain dégénéré. Sur la primitive source orientale, je serai d'accord avec tout le monde. Je trouve là une analogie avec l'art persan, avec l'art de l'époque sassanide. Je remonterai même beaucoup plus loin, jusqu'à la manifestation des monuments dits de l'époque mycénienne. C'est de l'art universel indo-européen en contact plus ou moins immédiat avec ses sources.

Le principe décoratif, pour retrouver sa puissance et son incroyable fécondité, a dû jaillir d'un tronc qui n'avait pas été abâtardi par une culture romaine.

Si les principes de la miniature irlandaise ou hiberno-saxonne se rapprochent de l'esprit de l'art de l'antiquité grecque, ce n'est pas à l'art des dernières périodes qu'ils ressemblent, c'est à ce même art représenté dans ses plus hautes périodes primitives, c'est-à-dire dans la phase parcourue sept ou huit siècles avant notre ère.

Pourquoi ce principe dans des conditions de fantaisie et de fantastique spéciaux et particuliers, se développa-t-il principalement dans le Nord de l'Europe, sur le sol celtique et sur le passage des peuples germaniques?

Les ornements formés d'entrelacs et de spirales pourraient, d'après M. Bertrand[1], être regardés comme celto-scythes. On en retrouve

1. Cité par E. Müntz, *Études iconographiques sur le moyen âge*, p. 148 (note).

quelques-uns « chez les Celtes du Danube et, en particulier, chez les populations primitives de la Hongrie, dès le IVe siècle, sinon antérieurement, puis chez les Goths, Burgondes, Wisigoths avant leur entrée en Gaule, ainsi que chez les Saxons avant leur prise de possession des côtes de l'Angleterre »...

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA 22e LEÇON

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome 8, p. 185. En Saintonge et en Poitou apparaissent des influences qui ne sont dues ni aux traditions romaines ni aux voyages d'outre-mer. Ces influences sont dues aux rapports que ces contrées eurent dès le xe siècle avec les Normands. Les hordes normandes venaient du Danemark, des bords de la mer du Nord, de la Scandinavie, où l'on retrouve encore aujourd'hui des ustensiles d'un grand intérêt, en ce qu'ils ont avec l'ornementation hindoue des rapports frappants.

VINGT-TROISIÈME LEÇON

10 JUIN 1891

L'ÉLÉMENT ARABE

MESSIEURS,

C'est aujourd'hui la dernière fois que nous nous réunissons cette année dans nos entretiens hebdomadaires; et, parmi les nombreuses matières entre lesquelles j'avais, dans un programme à peine entamé, à choisir le sujet de la leçon de clôture, j'ai pris l'étude de l'*élément arabe*.

Je vais donc, par la voie de l'analyse, tenter d'isoler devant vous, dans la composition décorative adoptée par l'art roman, l'essence du principe arabe, qui s'y trouve contenu à l'état plus ou moins pur.

Diverses considérations m'ont conduit à cette résolution.

Vous n'avez pas oublié d'abord ce que nous avons entrepris de faire depuis le commencement de l'année.

Isoler et étudier séparément chacun des principaux coefficients de l'art roman, examiner et explorer les sources, les fontaines où il est venu puiser.

Après avoir isolé les éléments celte et gaulois, c'est-à-dire le pur fond primitif, la base primordiale qui s'appuyait déjà sur l'Orient; après avoir interrogé et dégagé les éléments latins importés par la domination de Rome étendue sur le monde antérieurement au

triomphe définitif du christianisme ; après avoir cubé en quelque sorte et évalué par des cotes l'importance des éléments byzantins et septentrionaux, c'est-à-dire le double et nouveau courant oriental, arrivant par la voie du Midi et par celle du Nord, il nous reste à parler du dernier coefficient que je vous ai nommé dans ma leçon d'ouverture, du coefficient arabe, c'est-à-dire du dernier souffle, encore oriental, qui est venu animer et influencer la civilisation de l'Occident.

Étudier d'ailleurs le coefficient arabe, c'est compléter l'étude du coefficient byzantin, en suivant ce coefficient à partir du moment où, rejetant une partie du bagage gréco-romain, il entre dans une voie spéciale où les seuls principes orientaux de *transmission méridionale* prennent de plus en plus le dessus. De même qu'étudier, comme nous le ferons l'année prochaine, les origines du style gothique, ce sera étudier le style byzantin à partir du moment où les *principes orientaux* de transmission *septentrionale* s'accentuent dans nos pays d'Occident.

De plus, l'étude de l'art arabe, dans cet entretien d'adieu, me fournit l'avantage d'insister sur un principe de doctrine et de méthode auquel je tiens beaucoup.

Quelques personnes qui me font depuis cinq ans le très grand honneur de m'entendre, — amis connus et inconnus à qui j'adresse, du fond du cœur, mes plus chaleureux et mes plus affectueux remercîments, — quelques personnes n'ont peut-être pas oublié ce que j'ai dit tant de fois du danger qu'avait amené dans la science, une inintelligente et systématique division du travail et des excès de procédure dans l'enquête.

Je me suis élevé contre le péril que nous fait courir un certain enseignement de l'histoire, enseignement que j'ai qualifié du nom de *cellulaire*. Je vous ai prouvé que c'est en réagissant contre les idées de doctrinarisme étroit, de formalisme pédagogique, que j'étais parvenu à voir clair dans la question des origines de la renaissance. On s'était borné jusque là à n'admettre que des témoignages convenus et on tournait dans un cercle vicieux. Nous procéderons de même dans la recherche des origines de l'art gothique, c'est-à-dire en toute liberté.

J'estime qu'il a été dangereux de limiter d'avance et de circons-

crire à certaines séries de monuments la liste des témoins à interroger et des renseignements à recueillir. Je prétends qu'il faut laisser au juge d'instruction et au directeur des débats en cour d'assises le pouvoir discrétionnaire d'interroger qui bon lui plaît, pour savoir la vérité et faire justice, dût-il y parvenir en violant la grammaire juridique, en faisant litière du code de procédure et en scandalisant ceux qui vivent de l'exploitation de ce code. Il y a dans la science trop d'huissiers qui veulent se faire passer pour des magistrats.

Le premier érudit qui, par la méthode comparative et avec critique et sagacité, ait voulu élargir le cercle de l'enquête scientifique sur les origines de nos arts nationaux, est Adrien de Longpérier, esprit génial entre tous.

Il avait eu le bonheur d'échapper dès son enfance à la pédagogie classique, officielle. Latiniste, helléniste, épigraphiste, numismate et paléographe irréprochable, Longpérier, sa loupe légendaire à la main, prétendit être avant tout un archéologue, estimant et prouvant par son exemple que cette qualité jointe au sentiment de l'art suffisait à faire un impeccable historien aux vues multiples et perçantes.

Il débuta précisément dans sa carrière par revendiquer, en s'appuyant sur des preuves monumentales, la part légitime d'inspiration dont notre art occidental est redevable à l'Orient musulman, à l'art oriental de transmission méridionale, à l'art arabe.

Longpérier a tenté cette œuvre de 1842 à 1846.

Il s'est heurté à des partis pris formidables. Ses pires adversaires ne furent pas les amis des arts romains. De l'autre côté, le parti des huissiers ou de leurs assimilables dominait. Rien n'était admis dans le prétoire, aucune action ne pouvait être intentée sans commencement de preuve par écrit.

La seule archéologie qui, après avoir justifié de son papier timbré et de ses sceaux de plomb ou de cire, fut tolérée, — cette archéologie de procureur n'avait pas le droit de sortir des frontières du pays, sur lequel elle exerçait ses études. On lui refusait toute autre compétence qu'une compétence territoriale.

Au nom de la critique scientifique et d'un soi-disant patriotisme, on vit alors un protectionnisme exagéré prétendre fermer l'histoire

de nos arts à toute théorie d'importation et de pénétration. Défense de construire un système d'origine sur d'autres bases que les ruines gallo-romaines. Défense de regarder par-dessus les limites données à la Gaule par les Romains. Comme consigne : tirer Notre-Dame de Paris de la Maison carrée de Nîmes et la Bourse de Paris de Notre-Dame en passant par le château de Versailles.

La procédure l'exigeait.

Quand Longpérier produisit sa doctrine, elle fut donc très attaquée.

Le *Cabinet de l'amateur*, dirigé par Piot — et où avait cependant paru en 1842 ou 1843 son premier article sur la matière, — l'insulta, le renia et lui demeura fermé jusqu'à la fin.

D'autres érudits annoncèrent bruyamment qu'ils prouveraient combien M. de Longpérier s'était abusé et on déclara hautainement que sa doctrine , — je cite textuellement, — « que sa doctrine tend à rabaisser l'art national qui ne dut jamais rien qu'au génie français, et à donner une fausse idée de l'influence chrétienne au moyen âge. »

Dans ce temps-là, pour perdre un homme il suffisait de le traiter de *mécréant* ou d'*arabe*.

Aujourd'hui les épithètes ont changé.

« Que dirait-on donc, répondait malicieusement Longpérier, si j'osais soutenir que la monnaie d'or et d'argent du roi saint Louis dut son grand module, qui la rend si remarquable, à l'imitation des espèces arabes, lesquelles avaient emprunté leurs dimensions aux drachmes des Sassanides ; en sorte que ce sont des adorateurs du feu, des sectateurs d'Ormouzd qui ont fourni au bienheureux fils de Blanche de Castille et à toute l'Europe chrétienne des XIIIe-XIVe siècles la forme de leur monnaie [1] ? »

Voici d'ailleurs comment Longpérier avait magistralement posé sa belle théorie :

« Il m'a toujours paru difficile d'étudier convenablement les monuments du moyen âge, indépendamment de ceux des époques antérieures, et, presque impossible de comprendre intimement les produits de l'art européen, sans avoir préalablement acquis des notions assez étendues sur les arts de tous les pays.

1. *Œuvres complètes*, publiées par G. Schlumberger, I, p. 399.

« Les limites étroites dans lesquelles semblent vouloir les confiner quelques écrivains, qui ont fait du moyen âge français le sujet de leurs travaux, ont été un obstacle au progrès de la juste appréciation d'un grand nombre de types et de détails qui s'expliqueront aisément, dès que l'on voudra leur appliquer quelques notions générales d'art, d'histoire et de philologie [1]. »

Bravo ! Écoutez encore.

« La méthode que nous indiquons a le défaut, très grand sans doute, aux yeux de beaucoup de gens, d'exiger, de celui qui voudrait l'adopter, de longues années d'études préparatoires ; mais nous laissons au lecteur à décider s'il serait bien nécessaire qu'il en fût autrement. »

Longpérier était mordant. Écoutez-le toujours. Il porta une botte terrible à ses contradicteurs et les toucha à l'endroit le plus sensible ; il les battit sur ce terrain des textes sur lequel ils croyaient s'être retranchés d'une façon inexpugnable.

« A l'appui de ce qui précède, nous allons faire voir, disait Longpérier, comme un exemple entre mille, que la connaissance des écritures *orientales* n'est pas inutile à l'explication des œuvres d'art *françaises*. Au dernier siècle, on était peu expert en fait de calligraphie arabe. Les savants Bénédictins, auteurs du *Nouveau Traité de diplomatique*, ont fait graver dans le tome second de leur grand ouvrage (Paris 1755, tome II, p. 687, pl. XXXIII, VIIe genre, VIIe espèce), une inscription qui, pour toute personne tant soit peu familiarisée avec la physionomie des caractères orientaux, est évidemment une imitation assez complète d'une légende arabe. »

Les auteurs du *Nouveau traité de diplomatique* qui ne soupçonnèrent pas la nature réelle de l'inscription, la commentèrent après l'avoir fait imprimer *la tête en bas* ; et, chose plus grave démontrée par Longpérier, ils la lurent comme un texte provençal français et eurent la mauvaise chance de lui trouver un sens provençal, quoiqu'elle fut arabe et gravée la tête en bas. Que voulez-vous ! Dans ce temps-là le grec et le latin devaient suffire à tout expliquer. L'art national ne pouvait être que de source italienne et latine. Parler

1. *De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident. Revue archéologique*, 1846, tome II, p. 698. *Œuvres complètes, éd. cit.*, I, 381 et suiv.

autrement, c'était se montrer un mauvais chrétien et un mauvais français.

Cette réponse de Longpérier aux dédains de la paléographie gréco-latine ne lui fut pas facilement pardonnée.

Couvert par lui, je n'ai pas grand mérite à venir affirmer la pénétration de notre art du moyen âge par l'art arabe.

L'histoire a trop ménagé l'orgueil de Rome. Rome a connu toutes les extrémités de la fortune.

Quand l'extrême Occident de l'Europe fut pris à revers et envahi, le long de la rive inférieure du bassin méditerranéen, par la civilisation de l'Islam, il ne resta pas grande place au soleil pour que ce qui subsistait encore, *en fait d'art*, de la semence gréco-romaine, pût s'épanouir.

Que le flot anglo-saxon, résumant les forces de l'invasion septentrionale, se mêle au flot arabe, que ces deux grands courants s'unissent ; et chez nous l'influence séculairement directrice d'Athènes et de Rome ne sera plus qu'un nom, un souvenir, une légende comme celle des contrées et des villes disparues sous la mer.

Que les ennemis du nom romain se donnent la main, et Rome, sa tradition d'hégémonie, ses espérances de domination universelle, tout cela va disparaître.

Rome va devenir la Jérusalem du Nouveau Testament, et ce peuple de conquérants militaires et d'envahisseurs moraux ne sera plus représenté que par une race d'exilés dispersés dans le monde et noyés dans le milieu barbare.

A ce moment, c'en eût été fait à tout jamais de la vieille culture classique, de l'oppression morale latine, si les évènements religieux, politiques, sociaux et économiques, n'avaient amené la France, ou pour parler plus exactement *l'empereur des Francs*, à se faire, dans une certaine mesure, le champion déterminé de la survivance de la civilisation gréco-romaine, c'est-à-dire de l'art byzantin, romain encore et seulement par le nom et par le lien religieux.

Ce fut alors que les progrès rapides de l'Islamisme effrayèrent l'Occident. Races anciennes, races nouvelles, les peuples se serrèrent en présence du danger et formèrent bataillon carré.

L'hostilité instinctive du Nord contre le Midi changea d'objectif.

L'ennemi héréditaire, l'ennemi de race, ce ne fut plus l'Italien et le Romain, ce fut l'Arabe. Désormais le Romain, l'Italien travesti déjà en byzantin, devint l'allié.

Le barbare, le Franc commença à se laisser appeler Romain, *Roumi*, par l'Arabe, sans que ce nom l'offensât plus qu'il ne nous offense aujourd'hui en Algérie. Ce fut le commencement de la dangereuse croyance à une prétendue solidarité latine. Le véritable ennemi public, c'était le sémite, le sarrazin, le musulman. La haine religieuse se confond avec la haine ethnique. Avant tout, sus à Mahomet ! L'Europe, presque toute chrétienne ou à la veille de l'être complètement, ne connaît plus qu'un paganisme : *le mahométisme*. Toute notre épopée indo-germanique et française, toute la littérature de notre haut moyen âge conserve la trace de ce sentiment populaire. Tout naîtra chez nous de ce sentiment : l'élan prochain des croisades, la situation de la France à la tête des races germaniques, sa prépondérance en Orient, la pensée que la France est le champion du droit, le soldat de la Providence et le bras séculier de la Papauté.

L'instinct populaire ne s'y est pas trompé. Faisant bon marché de l'exactitude historique, il a bravement mené Charlemagne à la croisade, parce que c'est Charlemagne, parce que ce sont ses prédécesseurs immédiats qui avaient moralement et effectivement commencé la grande œuvre de résistance du Nord à la pénétration du nouveau Midi.

L'Occident avait été sauvé à tous les points de vue par le ressort du tempérament septentrional. C'est la loi universelle de tous les renouvellements des peuples.

La légende ne contient jamais exactement la vérité matérielle des faits dans leur succession chronologique. Elle nous donne bien plus, cette fidèle confidente de la conscience populaire. Elle s'inspire toujours de la logique des évènements et formule, d'une façon pittoresque, la philosophie de l'histoire. Ses jugements rétrospectifs se confondent avec la prédestination providentielle et ne font que nous révéler les secrets de la préméditation divine. *Vox Populi.*

Mais cette hostilité de foi, cette divergence de principes moraux entre le christianisme et entre l'islamisme, n'empêchèrent pas entre les deux races la communication de certains principes d'art.

Elles avaient, en effet, puisé toutes les deux aux mêmes sources orientales; elles étaient indépendantes de la tradition classique pour une part considérable et, dans leur course parallèle, elles pouvaient quelquefois s'entre-croiser respectivement pendant certaines périodes de leur développement personnel.

Nous verrons que c'est ce qui arriva.

Nous avons donc à compter avec l'art arabe.

Qu'est-ce que l'art arabe? C'est une grosse question que je n'ai pas la prétention de résoudre en une heure.

« Nous n'entreprendrons point, dit M. Bourgoin, de rechercher les origines de l'art arabe.

« Il nous suffira de reconnaître sommairement :

« 1° Que la très vieille civilisation asiatique a été dans les temps anciens l'initiatrice de l'art grec.

« 2° Qu'après une réaction de l'Europe sur l'Asie, l'art gréco-romain s'est profondément appauvri et que, devenu barbare, il a donné naissance à l'art byzantin.

« 3° Qu'une réaction ultérieure, due à l'initiative conquérante et religieuse du peuple arabe, a suscité le prodigieux développement de l'art oriental, qui s'épanouit dans tout son éclat entre la civilisation de l'extrême Orient, si fraîche encore dans sa sénilité, et notre moyen âge occidental, alors si neuf dans sa virilité.

« Dans l'art arabe, dit le même auteur, l'inspiration reste sèche, abstraite et complètement indépendante du spectacle de la nature vivante. L'Arabe procède du dedans au dehors ; il se pose des problèmes et les traduit graphiquement par le calame et par le compas. Puis, faisant appel à la technique, qui met en œuvre les qualités plastiques et décoratives de la matière, il restreint encore ces qualités et les réduit à des éléments nettement circonscrits qu'il enferme dans le cadre raide des lignes de son épure. Des reliefs géométriques où dominent les faces et les arêtes, des reliefs d'une plastique rudimentaire et sans développement, qui se réduisent à des pastillages et à des ciselures engravées, incisées et entaillées, des matières décoratives simplement appliquées, incrustées ou marquetées ; enfin, des tons à plat, simplement réchampis et sertis, tel est, ou à peu près, tout le matériel décoratif de l'art arabe.

« De ce que l'inspiration de l'Arabe est sèche et purement abs-

traite, il résulte que son développement intellectuel ou artistique est resté peu varié et n'a pas eu d'ouverture sur des horizons nouveaux. »

« La nature même du pays et le caractère de ses habitants se prêtaient à une telle entreprise. L'Arabie est un haut plateau rocheux, nu, sec, sans rivières... Aussi les indigènes ne connurent-ils d'autre vie que celle de nomades. Ils erraient donc à travers le désert immense, chassés par le vent, brûlés du soleil. Là, rien n'arrêtait leur regard ; l'horizon était sans limites, le sol sans accident, le ciel sans nuages. Seuls, les grands tourbillons de sable déchiraient l'air au souffle embrasé du simoun. Nulle part une forme, un contour précis qui fixe l'œil ou guide l'imagination! Partout l'infini, sur la terre comme au ciel! C'est là la véritable raison d'être du monothéisme abstrait des Arabes et des Hébreux, de ce culte sans images, commun aux uns et aux autres. La vie du désert développe à l'excès les qualités réflectives. C'est le séjour par excellence de la contemplation et de la rêverie dans ce qu'elles ont de plus passionné et de plus fantastique. Mais il n'y faut point chercher les notions plus exactes de la matière et de la forme. Le désert peut inspirer des poètes; il ne fera jamais des statuaires! » (Lubke, *Essai sur l'histoire de l'art*, p. 297.)

Reconnaissons-le : les Arabes n'ont jamais été ni architectes, ni sculpteurs.

L'invasion des Arabes fut si foudroyante qu'à la mort d'Omar (644), soit trente-quatre ans après l'apparition de Mahomet, le territoire de l'Islam s'étendait de Tripoli aux frontières de l'Inde, et de l'océan Indien au Caucase, couvrait l'Arabie, la Syrie, la Palestine, la Perse, l'Égypte et une partie de la côte nord d'Afrique. A peine un siècle encore, et il aura conquis l'Inde jusqu'au Gange, toute l'Afrique septentrionale, la Sicile et l'Espagne.

L'ornementation des Arabes n'est pas un accompagnement ou une accentuation de la forme. Elle procède par surfaces et couvre les parois d'une profusion de dessins, où le génie national se révèle librement sous ses aspects les plus mobiles, les plus capricieux, les plus insaisissables.

Sur ces draperies de stuc qui pendent aux murailles comme des tapis de Perse, on voit les ornements linéaires, zigzags et entrelacs

de toute sorte, se mêler à un monde de végétaux et d'animaux dont l'existence tient de la fantaisie et a l'apparence du rêve. Aucune forme n'y est finie, circonscrite ; chacune tient à la précédente et touche à la suivante ; et tout cela court et roule, se cherche et se fuit, s'attache et se quitte sans trêve ni repos.

Ici la décoration échappe manifestement aux lois de la construction ! mais son rythme allègre et endiablé n'en introduit pas moins comme un élément de régularité dans la confusion générale.

Il y avait de grandes affinités entre le tempérament décoratif des Scandinaves et des autres peuples septentrionaux et le tempérament décoratif des Arabes. Je vous prouverai ces affinités en examinant, ce soir, avec vous, plusieurs objets de la collection Louis Fould, notamment le vase gravé de la page 179 et le chandelier ou flambeau gravé sous le numéro 2459, et en le comparant avec la série des chandeliers en bronze d'origine Nord-Européenne que vous connaissez.

Vous verrez comment le Monde a su et pu se passer de Rome, au grand bénéfice de l'art. Le Nord et le Midi s'éclairaient spontanément et réciproquement en se renvoyant leurs éclairs.

On enseigne depuis trois cents ans une histoire de l'art *ad usum Delphini*. L'influence latine ayant insidieusement repris le monde, on a supposé que sa puissance n'avait subi aucune éclipse. C'est une erreur énorme !

Pris entre les deux tempéraments germanique et arabe, entre les deux courants d'inspiration orientale à haute pression, le génie décoratif latin faillit être étouffé. Il ne comptait plus que peu ou bien peu, au moment où se formait le monde moderne. Ce génie latin ne survécut que grâce aux traditions héréditaires des vieilles corporations de maçons, dépositaires uniques des secrets et des éléments de la décoration romaine, et qui favorisèrent et firent prévaloir ces éléments dans l'application du style byzantin aux monuments élevés en Occident.

Vous verrez l'année prochaine que l'ancien art officiel des Gaules, l'art gallo-romain, le ci-devant art universel de l'Europe, le pauvre art latin désormais déformé et déconfit ne vivait plus guère que dans les souvenirs, les procédés et la pratique des corporations de Francs-Maçons.

On voulut avoir des édifices de pierre même chez les Barbares. Les Latins et les Byzantins seuls savaient en bâtir. Seuls ils savaient employer le ciment et tailler la pierre. On s'adressa nécessairement à eux. Mais c'est en grande partie à cette circonstance que l'esthétique classique, à ce moment bien modeste et bien humble, doit d'avoir été conservée.

En parlant de l'art arabe, né à partir du VIIe siècle, et en comptant à partir de l'Hégire, c'est-à-dire de 622, je ne m'astreindrai point à ne le considérer que dans ses débuts contemporains de l'époque mérovingienne et carlovingienne.

Je vais procéder, pour l'art oriental de source méridionale, comme j'ai procédé pour l'art oriental de source septentrionale. J'étudierai l'ensemble, la série, le jet, le sentiment général, le tempérament tout entier, et je vous montrerai sommairement le reflet de cet art arabe sur une partie de tout notre art du moyen âge.

L'arc en tiers-point. — L'arc en tiers-point vient de l'Orient et nous a été transmis par les Arabes.

« On donne assez improprement le nom d'ogive, dit Viollet-le-Duc, à la figure formée par deux arcs de cercles se coupant suivant un angle quelconque. Ce n'est guère qu'au VIe siècle que nous voyons poindre « l'ogive » sur les bords de la Méditerranée, en Égypte, au Caire ; et là, elle apparaît déjà comme le résultat d'un calcul.

« C'est suivant ces méthodes que procédent les architectes d'Alexandrie dès le VIIe siècle de notre ère et que procéda l'école des Nestoriens, qui s'éleva bientôt à un degré remarquable de splendeur chez les peuples d'Orient, pères de l'architecture à laquelle on donna le nom d'arabe.

« Il était réservé aux architectes du Nord de la France de s'emparer de l'arc brisé et d'en faire le point de départ d'une structure neuve, d'un art original. »

Les Clunisiens qui étaient en rapport constant avec l'Orient en rapportèrent l'arc brisé.

Quicherat est à cet égard absolument du même avis que Viollet-le-Duc. Je parle de l'opinion de Quicherat à la dernière heure, dans ses œuvres posthumes.

Les idées avaient marché, quoique bien lentement, de 1842 à 1885.

Le cintre en fer à cheval. — « La formule est celle du plein cintre outrepassé, dit Quicherat[1]. En d'autres termes, c'est un demi-cercle continué sous son diamètre pour aller chercher ses impostes qui sont établies plus bas que le diamètre. Il n'y a que la vue des monuments arabes qui ait pu suggérer cette forme de cintre. Qu'elle ait été importée de l'Orient ou de l'Espagne, ce fut certainement avant les croisades. »

M. de Lasteyrie fait remarquer que l'arc en fer à cheval a dû être fort employé à l'époque carolingienne, si on en juge par les miniatures de cette époque qui en fournissent de nombreux exemples.

Il y a, dans l'église de Saint-Genou, une baie, aujourd'hui fermée, dont la forme est tout arabe.

Le cintre tréflé. — « Combinaison de trois segments de cercle produisant la figure d'un trèfle. C'est là encore une fantaisie d'origine orientale, mais qui, au contraire de certaines combinaisons précédentes, ne parut pas chez nous avant le XIIe siècle. » (J. Quicherat[2]).

Exemple : à la chapelle de Saint-Michel de l'Aiguille au Puy, dans un milieu pénétré d'éléments arabes.

Je vous signale en passant un délicieux petit monument tout pénétré d'influence orientale : l'église de Châtres, près Cognac. C'est un bijou.

La communication arabe avec l'Europe se fit par l'importation de nombreux objets mobiliers, peints et sculptés, de provenance orientale : flambeaux, bassins, petits meubles et ustensiles décoratifs. Dans cette catégorie se trouvent :

Le vase oriental (XIIIe siècle) connu sous le nom de Baptistère de Saint-Louis. « Ce magnifique vase, dit M. Ch. Longpérier[3], est un des plus beaux ouvrages de l'industrie arabe du moyen âge. »

Une paire de flambeaux de bronze de la collection Louis Fould, avec ornements et inscriptions damasquinés en argent et en or. Ces flambeaux ne posent pas sur une base ronde, mais sur trois pieds. Ils sont munis de la pointe destinée à porter la bougie.

Le griffon du Campo-Santo de Pise. — Le Lion de Fortuny[4]. — Les griffons et les cerfs de l'antiquarium de Munich, etc., etc.

1. *Mélanges d'Arch. et d'Hist.* Arch. du Moyen âge, p. 439.
2. *Ibid.*, 439-440.
3. *Revue archéologique*, tome XIV, p. 66.
4. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, année 1885, p. 316.

Vases en cristal de roche. — Le musée du Louvre possède dans la galerie d'Apollon une aiguière de cristal de roche provenant de l'abbaye de Saint-Denis et gravée par J. Jacquemart dans l'ouvrage de M. Barbet de Jouy (*Gemmes et joyaux* [1]). Cette aiguière, accompagnée d'une légende arabe, fut donnée par Roger de Pouille, roi de Sicile, mort en 1154, à Thibaut, comte de Champagne, en 1139 ou 1140, à l'occasion du mariage d'Élisabeth, fille de Thibaud. Elle fut ensuite offerte à Suger pour l'abbaye de Saint-Denis, par le comte de Champagne.

Le vase de Saint-Denis porte la figure de deux perroquets, qui ont été bien souvent imités au XII[e] et au XIII[e] siècle, surtout dans la céramique et pour les pavages.

Voir l'article de M. de Longpérier dans la *Revue archéologique*, 1865, tome 12, p. 364 et suivantes.

Autre vase du même genre et de même travail arabe conservé dans le trésor de Saint-Marc à Venise, avec une légende arabe : *Bénédiction de Dieu a l'iman El-Azir Billah.* Ce qui le date des années 975 à 996 de notre ère.

(Voir les livres sur le trésor de Saint-Marc et la *Revue archéologique*, 1865, tome 12, p. 366).

Cette importation orientale, considérable, énorme déjà en elle-même, fut multipliée en outre, pendant tout le moyen âge, par la contrefaçon sicilienne et vénitienne.

Les chansons de geste parlent continuellement d'objets d'art et de pièces d'armes qu'elles désignent comme des œuvres orientales, — c'était là pourtant du travail arabe — sous le nom fabuleux *d'œuvre de Salomon.* Cette expression servait à désigner un objet exécuté avec une grande habileté, sans spécifier un mode particulier de travail et sans acception de matière ; car, pour l'Europe au moyen âge, comme pour l'Orient, Salomon était devenu le type de la sapience.

A cette époque, dit M. de Longpérier, on attribuait l'exécution des choses précieuses ou extraordinaires à l'influence de Salomon. Plus tard, la tradition a légèrement dévié et l'on était porté à croire

1. *Gemmes et joyaux de la Couronne*, publ. et expl. p. B. d. J. 1865-1867, 2 vol., 60 pl.

que certains objets d'art offraient l'image du fils de David ou provenaient de son Temple [1].

La tenture fut essentiellement orientale pendant tout le moyen âge. On en trouve la preuve dans les étoffes représentées, dans les vêtements des statues françaises et occidentales de l'époque romane et même gothique. On y reconnaît des crêpes et des tulles de fabrication sarrazine. Dans un tombeau découvert à Saint-Germain-des-Prés, on trouva le corps d'un abbé (peut-être Ingon, x[e] siècle), revêtu d'étoffes orientales portant des légendes arabes.

Toutes les reliques anciennes sont enveloppées dans des étoffes précieuses. Et au moyen âge, dès que les étoffes étaient précieuses, elles étaient orientales.

On pourrait, à l'appui de ce qui précède, citer tous les trésors célèbres : il n'y a pas d'exception.

L'intérieur de la maison seigneuriale au moyen âge, le *at home* du chevalier, eut certainement une véritable couleur orientale qui dut influer, dans une certaine mesure, sur la direction de l'art tout entier. Cette indéniable transmission est facile à constater par l'existence de copies plus ou moins adroites, plus ou moins couvertes d'inscriptions coufiques et de formules graphiques arabes, exécutées par des artistes occidentaux sur des monuments de notre art national, même dans des églises [2], aussi bien que sur les produits de l'industrie française, notamment sur ceux de l'émaillerie.

A cet égard on peut citer : le ciboire de Montmajour trouvé dans la tombe de Bertrand de Malzan (ancienne collection Révoil, au Louvre [3]) ; une petite châsse émaillée appartenant à M. Mimé à Limoges [4] ; le danseur de Bourges ; dans une bordure d'un vitrail de Saint-Julien du Mans, on voit une légende en caractères arabes imitant assez bien le commencement des mots : Louange à Dieu [5].

L'usage des inscriptions arabes appliquées à l'ornementation ne

1. *Vase arabo-sicilien de l'œuvre Salomon*, par A. de Longpérier. *Revue archéologique*, N. S., tome VI, 2[e] partie, p. 356, 357, pl. n° XXII (1865).

2. Ce fait a été relevé par Viollet-le-Duc, notamment dans le *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 198. Cf. aussi Gailhabaud, *L'architecture du V[e] au XVIII[e] siècle*, tome II.

3. Publié par Longpérier, *Revue archéologique*, tome II, p. 704.

4. Publié par Longpérier, *Revue archéologique*, tome II, p. 704, pl. 45.

5. *Revue archéologique*, p. 702.

s'est jamais perdu. On en peut citer des exemples très variés. Ainsi quelques beaux plats de faïence en majolique, fabriqués en Espagne au xv[e] siècle, portent au milieu de leurs fleurons mordorés des bandes ou des cartouches offrant une ressemblance frappante avec les frises de l'Alhambra.

Un très élégant manuscrit, connu sous le nom de livre d'heures du roi René, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, contient quelques grandes vignettes où l'on a peint des bandes d'azur chargées de groupes de caractères arabes tressés, qu'à la première inspection on pourrait croire tracés par un musulman et qui ne présentent toutefois aucun sens.

Au xv[e] et au xvi[e] siècles, les plus grands peintres ont fréquemment simulé des inscriptions sur la bordure des vêtements du Christ, de la Vierge et des saints. On peut le constater au musée du Louvre dans des tableaux de Lippi (bordure du manteau bleu et de la robe rouge de la Vierge) ; Mantegna (ceinture du soldat qui joue aux dés, la robe du Christ, bordure de la robe de la Vierge et de saint Jean); Raphaël (bordure des vêtements de la Vierge).

Les chapiteaux de la porte occidentale de Saint-Martin de Brives présentent cette composition d'ornements qui rappelle fort les chapiteaux, non plus byzantins mais arabes, d'une époque reculée [1].

Il y eut en France une occupation partielle et temporaire des Arabes. Narbonne, qui avait été quelque temps la capitale des Wisigoths, finit par tomber au viii[e] siècle au pouvoir des Arabes. Investie en 717, par les Sarrazins, elle fut prise après un siège de deux ans. El-Samah, le chef des Arabes, releva et augmenta les fortifications de la ville détruite, dont il fit la base de ses opérations militaires. Après la bataille de Poitiers, Charles Martel vint l'assiéger en vain. Pépin, devenu roi des Francs, l'assiéga de nouveau sans succès en 752. Toutefois en repartant pour le Nord, il laissa devant ses murailles une partie de son armée, et après sept ans de blocus, les Francs y entrèrent par trahison.

Il y eut en Languedoc et en Provence, à Arles notamment, des pénétrations arabes, et dans toute la vallée du Rhône. (Légendes recueillies par la poésie épique, Cycle de Guillaume au Court-nez,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, tome VIII, p. 198.

Légende des Aliscamps. Vagues souvenirs de luttes contre les Arabes).

Enfin n'oublions pas de signaler les nombreuses ambassades, les relations directes et régulières qui existèrent entre les princes arabes et les rois de France et dont les chroniqueurs nous ont conservé le souvenir. Éginhard a donné la liste des présents offerts à l'empereur Charlemagne par le Khalife Haroun-Errachid. Les envois ne consistaient pas seulement en bêtes curieuses, en éléphants et en horloges.

L'art oriental put nous pénétrer directement et authentiquement par cette voie. Un koran écrit en lettres coufiques, conservé actuellement à la bibliothèque nationale, est regardé comme ayant fait partie des cadeaux reçus par Charlemagne. Le fait est probablement erroné, ainsi que le laisse supposer le dernier auteur du catalogue. Il n'en constitue pas moins, pour nous, la preuve de l'existence d'un vague sentiment de certains rapports internationaux qui se nouèrent sur le terrain de l'art, entre chrétiens et musulmans, pendant le haut moyen âge. Quelques pièces d'ivoire de travail hindou, conservées chez nous de temps immémorial et dont l'une appartient actuellement au cabinet des médailles de la même bibliothèque, ont légendairement les mêmes provenances, sans que la science ait confirmé ou infirmé définitivement l'opinion reçue sur leur mode d'acquisition. Une des mosaïques de l'église de Germigny-les-Prés reproduit la copie d'une miniature persane. Enfin on peut établir que plusieurs des éléments de la décoration romane préexistaient et coexistaient dans l'ornement de certains manuscrits syriaques et coptes antérieurs à l'an mil.

La pénétration de l'art occidental par l'art arabe est donc établie par des preuves surabondantes, qu'il n'est plus permis de nier.

Conclusion

Nous allons nous séparer, Messieurs, après six mois d'entretiens hebdomadaires.

J'espère que vous voudrez bien ne pas trop regretter le temps que vous m'avez donné.

Vous commencez à aborder résolument le problème des origines de notre art national.

Vous savez dès maintenant que ce problème n'a pas la simplicité qu'on lui avait naïvement attribuée jusqu'ici.

On parlait autrefois d'une source unique. Vous avez pu constater qu'il y a au moins cinq sources principales au point de vue des inspirations et du tempérament : la source *gauloise*, la source *romaine*, la source *byzantine*, la source *septentrionale et barbare*, la source *arabe*.

Ces cinq sources qui, elles-mêmes, sont toutes complexes, peuvent se réduire à deux éléments simples : l'élément oriental absolu, pur et libre, dont relèvent principalement ou sensiblement quatre de ces sources et l'élément romain ou latin, produit expurgé de la civilisation classique, d'où le principe oriental primitif a été éliminé.

Nous verrons l'année prochaine, en étudiant l'art carolingien et l'art roman, quel est celui de ces deux éléments qui a pris la part la plus considérable à la formation de l'art gothique.

Messieurs, à l'année prochaine!

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Bibliographie de la 23e leçon

Alexandre Bérard, *L'Invasion arabe dans la Bresse, les Dombes et le Bugey.*

A. de Longpérier, *Revue Archéol.*, tome XIV, p. 66. (Vase oriental du musée du Louvre connu sous le nom de Baptistère de Saint-Louis.)

J. Quicherat. *Mélanges* (T. II). Développement du sentiment arabe vers le XIe siècle.

— *Revue archéol.* N. S. tome VI, 2e partie, p. 356, 367, pl. no XXXI, 1865. — Vase arabo-sicilien de l'œuvre Salomon.

Gailhabaud. L'architecture du Ve au XVIIe siècle, tome II. Influence arabe aux XIe et XIIe siècles, causée par les relations politiques et les relations commerciales.

A. de Longpérier, *Revue archéol.*, tome II, p. 704, pl. 45 : Petite châsse émaillée appartenant à M. Mimé à Limoges, et Ciboire de Montmajour. — Page 702 : le Danseur de Bourges. Page 700 : Porte de l'Église du Puy en Velay.

Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné d'architecture* Les chapiteaux de la porte occidentale de Saint-Martin de Brives présentent une composition d'ornements qui rappelle fort les chapiteaux, non plus byzantins, mais arabes, d'une époque reculée.

Chabouillet. Catalogue des collections de Louis Fould (Paris 1861, n-folio), p. 178 et suiv.

Année Scolaire 1891-1892

LEÇON D'OUVERTURE

9 DÉCEMBRE 1891

LES SOURCES DU STYLE ROMAN

DU VIIIe AU XIe SIÈCLE

MESDAMES, MESSIEURS,

Les adhérents de la première heure, les bienveillants collaborateurs de l'œuvre entreprise ici, il y a six ans, que je suis heureux et reconnaissant de retrouver si fidèles — et j'ajoute si nombreux — dans cette salle, ne seront pas inquiets de la forme de notre entretien d'aujourd'hui, où la démonstration pratique et l'analyse monumentale individuellement appliquées tiendront peu de place. Je consacrerai comme d'habitude la première leçon de l'année à l'exposition de mon programme d'études et à l'affirmation préliminaire des doctrines générales qui résulteront de son développement. Je prie ces amis éprouvés de l'École du Louvre de me laisser la liberté d'allures et de langage à laquelle ils m'ont habitué quand nous sommes en face des monuments, dans une sorte de débat contradictoire. Je les supplie de ne pas s'effrayer de la hardiesse de certains jugements, obligés de précéder le volumineux énoncé des considérants qui les motivent. Nos auditeurs ordinaires savent bien que les preuves leur seront apportées, à bref délai, abondantes, irrésistibles,

implacables, et qu'on ne réclame de leur affectueuse confiance que quelques jours de crédit.

Encore une prière à ces amis du Louvre. Je leur promets de surveiller de très près ma parole ; mais qu'ils ne se fâchent pas, je les en supplie, si, par malheur, pendant la démonstration, un accent d'amertume, un sentiment de douleur et d'indignation montait malgré moi jusqu'à mes lèvres. Les vérités que je vais soutenir devant eux, et dont je veux leur confier le dépôt, attendent, montre en main, depuis soixante ans, une audience à la porte de l'opinion publique. La patience humaine n'a pas, comme la patience divine, l'éternité pour corollaire. Pour les individus, comme pour les peuples, une heure sonne à partir de laquelle, même avec le désir de ménager la contradiction, on n'a plus le temps d'ajourner l'accomplissement de certains devoirs ni la revendication de certains droits.

Un mot maintenant à mes nouveaux auditeurs, à ceux qui ne connaissent pas la méthode dont on use à l'École du Louvre. Tous les arts, la sculpture et l'architecture plus que les autres, peuvent être envisagés sous deux aspects différents. Ils comprennent deux parties distinctes, faciles à isoler par la pensée, quoique réunies et inséparables dans la réalité et dans l'exécution. La première partie est la pratique, la structure, la matière, le *substratum*, la chair, en un mot le corps. La seconde partie est le choix de la forme, le style, l'apparence, l'épiderme recouvrant le réseau mobile du système nerveux, l'expression, en un mot l'esprit. Je professe ici qu'il faut étudier les arts sous chacun de ces aspects et contrôler les résultats de la première des deux enquêtes par ceux de la seconde, car il peut arriver que le corps soit animé quelquefois d'un esprit qui diffère de lui quant à l'essence.

Au point de vue de la structure, on a beaucoup et très finement analysé la construction romane ; d'admirables travaux inaugurés par Arcisse de Caumont, continués et couronnés par Jules Quicherat et par son école, ont mis notre époque en possession de connaissances très approfondies. Toutes les particularités des procédés de la construction en pierre et toutes les conséquences entraînées par la pratique de ces procédés ont été élucidées d'une façon à peu près complète et que je ne demande pas mieux que de regarder comme

définitive. La voûte et son histoire, les matières premières et leur emploi ont été interrogées dans leurs moindres détails. Mais c'est presque uniquement à cette enquête, à cette unique source d'information, qu'on a puisé, en archéologie, les renseignements sur les vicissitudes de l'architecture et de la sculpture ; et on a cru que cela suffisait. J'estime qu'il faut concurremment analyser le style, la forme, l'apparence, l'expression, le décor. Vous verrez combien cette seconde méthode d'information simultanément employée peut être féconde ; combien elle est plus souple que la première, plus sensible aux nuances, plus facile à manier, et, enfin, comment, sans aspirer à la remplacer, elle la complète.

Cette question de forme extérieure, d'apparence, de style, d'expression s'est posée du premier coup à celui qui avait pour tâche d'étudier la sculpture du moyen âge. Je n'ai pas pu me soustraire à cette obligation. J'ai dû nécessairement me préoccuper de ce *criterium*. C'est lui qui me guide chaque jour dans l'appréciation des œuvres d'art, et, bien que j'aie restreint l'application de ces procédés à l'analyse de la sculpture, il m'a été impossible, dans bien des cas, de séparer cette dernière de l'architecture. Je serai en conséquence amené quelquefois à formuler des jugements communs sur les deux arts.

Quelque ardentes que soient vos croyances et vos convictions, ne vous indignez pas si vous me voyez vous présenter sur certains points des solutions nouvelles, parce que je suis allé demander des réponses à des témoins qu'on n'avait pas encore interrogés. Je ne prétends pas porter atteinte à quelques-unes des vérités déjà conquises. Je demande qu'on n'oppose pas une fin de non-recevoir aux idées que j'apporte, si celles-ci, au premier abord, paraissent, dans quelques cas, en désaccord avec celles-là. La conciliation, qui pourrait ne pas apparaître aujourd'hui, se fera sans doute plus tard. Je n'ai pas à me laisser influencer par les dépositions antérieures à la mienne. Il s'agit pour chacun de nous de produire notre témoignage en toute sincérité et en toute liberté. Qui donc peut se flatter de posséder la vérité tout entière? Les avis les plus contradictoires en apparence ne sont quelquefois que des aspects partiels d'une même vérité vue sous des angles différents.

Nous allons reprendre l'histoire de la sculpture à l'endroit où

nous l'avons abandonnée, c'est-à-dire à la fin des temps mérovingiens, et nous la conduirons jusqu'au commencement du XIe siècle. Dans notre exposé nous insisterons principalement sur ceux des éléments de cet art qui, par leur survivance, ont contribué à former l'âme et le corps du style roman et dont le style roman suppose et démontre l'existence. Notre sujet sera donc l'examen et l'analyse de la gestation et du développement embryonnaire de l'art gothique avant son apparition à la lumière, sous la forme préparatoire du Roman. Cette étude ne peut manquer d'intérêt, puisqu'elle nous permettra de discerner et de connaître les principes d'origine et les causes premières.

Nous la poursuivrons à la fois dans les deux principaux ordres d'idées et de faits dont le style roman s'est inspiré, c'est-à-dire dans l'œuvre de la Pierre et dans l'œuvre du Bois, dans l'expression et dans la tradition des sentiments de la culture méridionale et orientale, aussi bien que dans l'expression et dans la tradition du tempérament septentrional et barbare.

I

Quand on a mis de côté et longuement examiné, — c'était la tâche de l'année dernière — l'industrie gallo-romaine des sarcophages chrétiens sculptés, industrie si brillante en Provence et à Arles ; quand on a réservé la décoration des catacombes romaines, si imprégnée que celle-ci ait été dans ses symboles de l'esprit grec et oriental ; quand on a passé en revue cinq ou six statues, que reste-t-il à l'art latin, — en dehors de la basilique, au sujet de laquelle on a mené si grand bruit, — que reste-t-il à l'art latin pour prouver qu'une personnalité latine a survécu en Occident, que cette personnalité a pu franchir les plus extrêmes limites de la sénilité et dépasser, avec le IVe siècle, la grande crise d'enfantement de notre monde actuel ? La conception de la basilique est-elle, elle-même, une propriété de l'esprit romain ?

Au début de ses développements personnels et même assez longtemps après, l'art byzantin qui, dès la fin du IIIe siècle, sous Dio-

clétien, à Nicomédie peut-être aussi bien qu'en Dalmatie, s'était fait très nettement pressentir, n'avait pas exclu de ses dispositions architectoniques la forme basilicale. Rome n'eut même pas d'abord le monopole de cette forme et de ce plan. Constantinople, Athènes, la Grèce, l'Afrique [1] ont possédé ou possèdent encore des basiliques dites latines, dans lesquelles on a signalé le caractère dominant du style byzantin. La plus ancienne basilique chrétienne, même dans l'empire d'Occident, ne remontant pas au delà de Constantin, le type architectural, réclamé avec jalousie par le génie latin, n'a pas eu, sur la terre latine, un berceau sensiblement antérieur à la date de la fondation officielle et effective de l'art et de l'empire byzantins. Et encore à Rome même, — si, par la pensée, elles sont un moment dépouillées de la majesté de leur histoire et de la sainteté des souvenirs chrétiens, — qu'auraient-elles pu avoir d'exclusivement latin, sinon les éléments rétrospectifs de leur composition, ces masures aussi matériellement informes que moralement sublimes, quand elles étaient le produit hétérogène des procédés les plus vulgaires du plus odieux bric-à-brac? Car toutes les basiliques chrétiennes n'ont pas été les œuvres raisonnées des architectes latins au même titre que les basiliques civiles et païennes dont parle Vitruve. Et avant la rectification, l'épuration, la revision byzantine des ve et vi^{e} siècles, avant l'aération de ce milieu asphyxiant et empesté, on ne peut pas regarder comme une œuvre d'architecture le groupement enfantin de quelques morceaux arrachés par hasard à certains monuments d'un art oublié et incompris parmi les masses populaires.

Nous savons par des documents d'histoire très positifs — ils sont législatifs et judiciaires — documents analysés ici l'année dernière, que l'époque du ive siècle souffrit d'une disette absolue d'artistes. Rappelez-vous le cri d'alarme poussé par Constantin en 334 ; le Code théodosien nous en a conservé l'écho : « *Architectis quam plurimis opus est, sed non sunt.* » Un monument, érigé en 315 et dont nous parlerons ci-après, nous avait déjà appris qu'à cette date

1. Voyez ce que M. Ant. Héron de Villefosse a dit du caractère décoratif de quelques basiliques africaines (*Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1878, p. 156 et 157 ; — 1880, p. 270 à 272) et les monuments qu'il a publiés.

il n'y avait plus de sculpteurs à Rome. Maintenant, en 334, il n'y a plus à Rome d'architectes. Il faut prendre le texte à la lettre, et les monuments des IVe et Ve siècles se chargent encore aujourd'hui de justifier à nos yeux le désespoir de Constantin en face de l'impuissance et de l'infécondité de l'Italie. Fortuit, sans individualité, sans cohésion, cet amoncellement de matériaux antérieurement façonnés a été le modèle et est devenu l'école d'où sont sortis nombre d'édifices dans lesquels on voudrait nous faire admirer une manifestation exclusive du génie chrétien sous sa forme spécialement latine.

S'il y eut vraiment, à l'état pur, un art latin officiellement chrétien — ce dont, sous les réserves mentionnées plus haut, je doute absolument, — l'apparition de cet art fut bien furtive. Il n'eut, pour s'épanouir et s'affirmer, que le court espace des années 313 à 330. Car M. Auguste Choisy [1] a établi d'une façon indiscutable — comme vous le savez — que la date de la fondation de Constantinople marque l'époque où se fait sentir, dans la construction romaine, la transformation subite et profonde d'où l'art byzantin est sorti.

Il ne faut donc pas se payer de mots. Ce que l'Italie inventa et ce qui lui appartient en propre, ce fut l'adoption du plan basilical païen, première concession du christianisme ; ce fut ensuite la construction de l'église par voie de transformation des matériaux, système qu'elle avait inauguré déjà dans le domaine de l'art civil et même de l'art officiel, le jour où, avouant sa honteuse incapacité en matière de sculpture, elle n'était parvenue à décorer l'arc de Constantin qu'aux dépens d'un monument antérieur, en dépouillant l'arc de Trajan [2].

Jusqu'à l'époque de la Renaissance, Rome n'a plus jamais vécu que du commerce de ses ruines, de l'exploitation de son passé, des monuments de son histoire républicaine et impériale, et des reliques de sa païenne prospérité. Mais, à partir du IVe siècle, elle ne dirige plus l'art vivant. Son règne effectif est terminé. Son rayonnement,

1. *Art de bâtir chez les Romains*, p. 180.
2. Voyez au Musée de Saint-Germain les moulages des bas-reliefs de l'arc de Constantin à Rome, dédié en 315 après J.-C., empruntés à un arc de Trajan construit vers 116. Cf. le catalogue de ce Musée, p. 18, sur la décadence latine à l'époque de Constantin.

sa force d'expansion n'existent plus. Elle n'impose plus son style à l'univers. Elle n'exporte plus sa main-d'œuvre. Ses méthodes de construction sont encore pratiquées par les ateliers qu'elle a formés et répandus dans tout l'Occident; mais ces ateliers ne sont plus rattachés à l'école originelle et à la métropole. Les racines sont coupées. L'arbre vit de sa sève antérieure. C'est un effet qui survit à la disparition de sa cause et en prolonge apparemment mais mensongèrement l'existence.

L'art latin, entamé de très bonne heure sur la côte de l'Adriatique, disparut peut-être plus vite de l'Italie que de plusieurs autres contrées de l'Empire. Ce ne serait pas défendre un paradoxe que de soutenir cette thèse. L'Italie, en effet, fut envahie la première et submergée comme tout le monde par l'importation néo-grecque, par l'invasion morale et matérielle de Byzance et de l'Orient. A partir de ce moment, ou bien elle fut obligée d'adopter complètement la version byzantine de la construction basilicale, c'est-à-dire de voir son propre idéal modifié et interprété par des Grecs ainsi que cela se fit dès le VI[e] siècle à Ravenne et dans maints édifices de Rome et du territoire méridional qui s'était autrefois appelé la Grande-Grèce, — ou bien elle dut se résigner à pratiquer secrètement un art condamné à devenir provincial pour demeurer personnel et dont le seul caractère spécial fut une indéfinie caducité. La décadence latine eut sans doute, chez elle aussi, pour s'alimenter, son école académique. De très bonne heure, Vitruve compta dans sa patrie d'obstinés continuateurs et des disciples intransigeants. Mais sa théorie surannée était déjà incapable de rien produire. Elle ne pouvait exercer qu'une action coërcitive. Le vieux style latin se borna, comme toujours, à obstruer, et à lutter contre le sentiment populaire et instinctif du monde renouvelé qui, étant désormais chrétien, se trouvait naturellement entraîné sur la pente de l'art gréco-oriental.

Car, à partir de ce moment, le vrai principe directeur, le seul ferment, dans la société comme dans l'art, fut le principe chrétien. Or, ce principe ne venait pas d'Italie; bien au contraire, il était entré en Italie avec tout un cortège d'habitudes, de formules, de procédés; en un mot, quand il avait pénétré l'Occident il possédait déjà une physionomie personnelle, sensiblement différente de celle

que présentait la latinité païenne dans son dernier état. Ce qui se propageait, ce qui, gagnait le monde, ce qui marchait en avant, toujours avec la croix, même en ayant Rome pour point de départ, ce n'était pas le sentiment d'art des écoles vitruviennes, le style étiolé et cultivé en serre chaude par la tradition de précoces académies, c'était le principe grec et oriental absorbé, assimilé et propagé par Rome prolétaire et chrétienne. Je vous l'ai déjà prouvé et je vous le prouverai encore par des monuments d'un indiscutable caractère.

A partir du IVe siècle et de son officielle conversion, Rome, devenue le siège des papes, a couvert de sa pourpre et de l'autorité de son nom les éléments quelquefois les plus purs de l'art grec. Le mot *romain* avait alors un sens spécial qu'il a gardé dans le *Credo* liturgique. *Romain* cela voulait dire *orthodoxe*. L'art était catholique, apostolique et *romain* de langue et de doctrine, mais n'en restait pas moins grec d'essence et de pratique. Les Mérovingiens et les Carolingiens s'y sont souvent trompés, comme aussi les humanistes et les historiens de tous les temps. L'histoire de l'art et surtout l'histoire de la sculpture apprendront à ceux-ci à comprendre certains textes. L'archéologie sincèrement et complètement pratiquée ne se suffit pas seulement à elle-même. On verra qu'elle peut encore aider les autres sciences.

Quand, par exemple, saint Bénédict, abbé de Vearmouth, en Northumberland, demandait en Gaule des maçons « *qui sibi lapideam ecclesiam juxta Romanorum, quem semper amabat, morem facerent* »; quand Naitanus, roi des Pictes, en Écosse, écrivait en 710 à l'abbé Geolfrid, successeur de saint Benedict, pour le prier de faire venir de France des architectes « *qui juxta morem Romanorum ecclesiam de lapide ingenti ipsius facerent* [1] », il faut comprendre que c'étaient des artistes imbus déjà des principes byzantins qui furent envoyés en Angleterre sous le nom de Romains. En effet, l'Italie et la Gaule ne pouvaient pas exporter autre chose que les artisans et les produits actuels de leurs cultures respectives entièrement pénétrées par l'hellénisme, surtout dans la sculpture.

Les textes parlent toujours, à propos de constructions comme à

1. Bède, *Hist. eccles.*, liv. IV, c. XXII.

propos de doctrines religieuses, de *mos romanus*, de *coutumes romaines*. Cela veut dire de coutumes, de manières orthodoxes, parce que la grande affaire, le principal mérite dans un temps d'hérésies continuelles, c'était l'orthodoxie. Certains textes du vénérable Bède ne laissent pas de doute à ce sujet. La disposition architectonique de la basilique de Saint-Pierre, celle de Saint-Jean-de-Latran et de la plupart des autres basiliques constantiniennes ayant été le plan basilical, ce fait plus ou moins fortuit décida, je pense, de la forme adoptée par l'avenir en Occident pour les églises épiscopales. Le moyen âge se trouva, sauf exceptions partielles, réduit à n'avoir pas d'autre programme.

En effet, à partir de l'organisation régulière de l'Église, les prélats de tous les pays, évêques et abbés, ne cessèrent jamais de protester de leur désir et de leur volonté d'être en tout orthodoxes et de rester toujours fidèles à la discipline romaine ; ils juraient, dans leur correspondance avec le successeur de saint Pierre : *ipsos cum suis omnibus, morem sanctæ romanæ et apostolicæ ecclesiæ semper imitaturos*. La forme extérieure des églises épiscopales et abbatiales fit vraisemblablement partie de cette discipline romaine que tous les prélats de l'univers chrétien avaient à cœur de respecter. Affaire de règle formelle ou affaire de choix intéressé, le plan basilical constantinien fit une rapide fortune. Mais la forme extérieure de la basilique une fois acceptée et adoptée d'une manière à peu près générale, évêques et abbés n'étaient pas tenus à être plus orthodoxes que les pontifes de la métropole. Or, à Rome, la pratique de l'art de bâtir et l'industrie de la décoration étaient en ce moment, sinon dans la main, tout au moins sous l'inspiration des Grecs et de leurs élèves. C'est ce qui vous sera surabondamment démontré.

Rien de plus facile à expliquer alors que l'existence et la persistance du plan basilical latin dans l'architecture, en face du style de plus en plus exclusivement byzantin de la sculpture et de la décoration. Le plus barbare, le plus grossier des peuples nouvellement convertis pouvait bien constater par le témoignage de ses pélerins et de ses missionnaires si le plan des églises qu'il commandait à l'image de celles de Rome ressemblait d'ensemble, par les lignes perspectives générales, à la basilique élevée sur la tombe du prince des apôtres, c'est-à-dire au type de la basilique constantinienne.

Mais, — qu'il fût réellement barbare et grossier ou simplement imbu d'une civilisation plus ou moins différente de la culture italienne, — ce peuple n'était pas en état de comprendre si le style de la sculpture et de la décoration de ses églises était le style vieux-latin ou le style néo-grec, en admettant même, — ce que je nie, — que les pontifes romains aient été les défenseurs et les promoteurs de ce style vieux-latin. L'art byzantin, à qui d'abord la forme basilicale ne répugnait pas essentiellement, avait donc beau jeu pour se développer. A Rome même et en Italie, on ne le distinguait probablement pas de son rival. L'antagonisme secret entre les deux principes, antagonisme irréconciliable, compris seulement de quelques initiés fidèles aux théories réactionnaires de la grammaire de Vitruve, était caché aux yeux des masses par les mensonges inévitables des rapports religieux, politiques et sociaux, et par les hypocrisies nécessaires de la vie quotidienne, tandis que le sentiment populaire, force aveugle et inconsciente, poussait chaque jour davantage, dans une voie de plus en plus personnelle, le seul élément actif dont l'art du ve et du vi^e siècles fut animé. Le style byzantin ou néo-grec était ainsi devenu une forme transitoire, une modalité du latin qui se fardait de sa fraîcheur et dont lui, principe acide et corrosif, il dévorait, il rongeait l'épiderme. Les illusions de cette espèce sont fréquentes chez les peuples. La mode leur fait bien des fois regarder et pratiquer comme indigène un art étranger. On ne reconnaît quelquefois l'invasion que lorsqu'il n'est plus temps de la combattre et quand le génie national est garrotté.

Je résume en quelques mots, à propos de la basilique, ce qui résultera de nos démonstrations sur la part de l'héritage spécialement latin, immédiatement recueilli par le monde chrétien avant la dot écrasante reçue plus tard, à l'époque romane et à l'époque de la Renaissance classique. Le premier avancement d'hoirie de cette succession compromettante fut heureusement très restreint. Le premier fonds social de l'art moderne resta, grâce à Dieu, relativement assez pur.

Quoi qu'on puisse dire, il faudra cependant reconnaître qu'une véritable action primordiale de l'art romain-latin d'origine païenne se manifeste d'une manière indiscutable : 1° par le choix du type de la basilique à files de colonnes ; 2° par le maintien dans les nefs,

de l'ordonnance basilicale, même après l'abandon définitif de cette ordonnance par l'école byzantine et après le schisme architectural de Byzance; 3° par l'imitation assez durable du chapiteau corinthien à feuillages de l'architecture romaine, bien que l'exécution de sa sculpture relève d'un esprit différent; 4° par la conservation très prolongée de quelques-unes des anciennes méthodes de construction, par la survivance des procédés, par la nature et l'emploi des matériaux.

Pour le reste, l'art tout entier, y compris l'architecture, dès le IVᵉ siècle en Italie, dès le VIᵉ au nord et à l'ouest, suivit l'entraînement général et entra dans le courant néo-grec, dans l'orbite du Byzantinisme. Il ne demeura de proprement latin que la perspective obstinée des colonnades intérieures, que la taille de la pierre de l'appareil et que le mortier. Qu'on ne nous parle plus maintenant du caractère exclusivement latin de la basilique, même de la basilique élevée sur la terre italienne et au centre des influences du style latin.

Il faut en prendre son parti, car les preuves sont produites ou vont l'être. A partir du IVᵉ siècle, l'art devient byzantin comme le monde était devenu chrétien, en vertu d'une force supérieure, force latente, souvent indéfinissable, continuellement en action, force dont certains ressorts nous échappent encore, mais dont l'inéluctable volonté, dont la loi se trouve affirmée par d'indiscutables témoignages gravés et, à tout jamais, affichés sur nos monuments.

Pourquoi désormais regarder en arrière? Pourquoi s'obstiner à compter l'âge de l'art comme l'âge du monde par les années de la fondation de Rome? Pourquoi parler de décrépitude? Nous sommes en face d'un berceau et en présence d'un organisme en formation et non pas d'un organisme en décomposition.

Considéré dans nos écoles au point de vue de la comparaison avec l'art gréco-romain antérieur, l'art chrétien et néo-grec ou byzantin a été regardé comme une décadence, parce que l'idéal de la beauté absolue était placé par la pédagogie classique dans l'antiquité gréco-romaine ou même purement et simplement dans l'antiquité romaine. Mais tel ne sera pas le jugement définitif de l'histoire quand l'esthétique de l'avenir se placera à un autre point de vue, qui est celui de l'art moderne. Débarrassé de l'alliage romain,

l'art néo-grec apparaîtra alors comme un renouvellement. La décadence avec ses effets et ses conséquences était finie au IVe siècle. Le cycle de l'activité romaine était fermé pour longtemps. Il y avait eu solution de continuité dans la tradition latine. L'avenir ne fut plus rattaché au passé que par la chaîne grecque. C'était d'ailleurs une ère nouvelle qui commençait. La culture qui nous en révèle le point de départ est, comme la culture précédente, encore une fois inaugurée par la Grèce et elle continua à être dirigée par cette Grèce retrempée aux sources orientales, jusqu'au moment où les Barbares septentrionaux la transformèrent en la pénétrant.

Je continuerai donc à vous montrer l'influence gréco-syrienne déjà vieille de plusieurs siècles se répandant sur le monde avec la doctrine du Christ, volant de ville en ville, des bords de l'Asie-Mineure aux confins de l'Océan Atlantique, s'introduisant en Italie, à Ravenne, en Espagne et en France, exerçant dans l'extrême Occident, dès le début, c'est-à-dire dès le Ve, le VIe et le VIIe siècles, une action de propagande bien supérieure à celle de l'influence latine, qui, dans sa source la plus pure, à Rome, fut un moment annulée, ainsi que je l'ai prouvé l'année dernière, et qui, dans une certaine mesure, ne sachant pas se dégager rapidement de ses attaches antérieures, se trouva certainement condamnée par ce motif à partager l'horreur instinctive du monde nouveau pour le nom romain et pour la culture païenne.

En vertu de certaines nécessités politiques et sociales, Rome persista, à partir du IVe siècle, à payer son tribut, comme toute terre chrétienne, au style gréco-oriental, et ce tribut fut plus considérable qu'il ne l'avait été à l'époque antérieure au triomphe de l'Église. Vous verrez, en même temps, que le style purement romain et que l'inspiration nettement latine ne reprendront d'importance dans les œuvres monumentales qu'à l'époque romane, sous l'influence d'une Renaissance littéraire universelle provoquée par l'Église et née dans les cloîtres. Et d'ailleurs, depuis son expulsion de l'art chrétien, depuis la grande crise sociale pendant laquelle l'art occidental se replongea aux sources populaires et cessa d'être exclusivement l'expression d'une aristocratie, c'est toujours par la porte de la littérature que le principe latin est parvenu à se glisser de nouveau dans l'économie de l'art moderne.

Pour nous, dans nos frontières celtiques ou gauloises, mal défendues contre les Barbares par la conquête ultramontaine, nous avons reçu communication du style oriental, gréco-syrien, soit médiatement par Ravenne, c'est-à-dire par l'Italie grecque, soit par le contact de certains barbares gagnés à la cause de la nouvelle école d'art de l'Empire, soit même directement et immédiatement par la Syrie.

Nous avons vu tout à l'heure qu'il y avait eu en Italie, dans un milieu pénétré, dès le IVe siècle, d'éléments orientaux, deux versions de la basilique dite latine, la version grecque ou byzantine et la prétendue version romaine, le prétendu original, le prétendu prototype latin dont on attend encore la production. Par ce temps d'érudition exclusivement historique il me faudra peut-être justifier l'existence de la version grecque ; j'inviterai alors les archéologues de cabinet à jeter un coup d'œil sur la décoration sculptée des basiliques de Ravenne. Mes auditeurs de l'année dernière sont déjà édifiés. Mais je ne demanderai pas à mes contradicteurs un effort incompatible avec leurs habitudes. Je les combattrai sur leur propre terrain du raisonnement littéraire.

L'architecte de Saint-Apollinaire de Ravenne passe pour avoir été le même que celui de Saint-Vital, c'est-à-dire un byzantin avéré. Voilà ce que nous apprennent les livres d'histoire. Qu'on s'arrange maintenant pour sortir de cette difficulté et pour contester à l'art grec la paternité de Saint-Apollinaire et d'autres basiliques nommées latines.

Quant à nous, nous sommes prêts à faire une immense concession et à adopter momentanément l'hypothèse en faveur. Étant donné qu'il ait existé, ce prototype latin absolument pur, tel que l'a forgé et imaginé une certaine science aveuglée par la pédagogie, quelle est celle de ces deux versions, la version latine ou la version grecque, qui s'est propagée chez nous en Gaule et dans les nations septentrionales ? Ce n'est pas assurément la version latine.

Jules Quicherat, dont l'esprit avait été cependant circonvenu par la latinité, s'est appliqué à démontrer quelques-unes des nombreuses particularités du style chrétien primitif de la Gaule. Incompatibles avec le sentiment latin-païen et même latin-chrétien, ces particularités s'accommodent très bien des principes de la version

grecque et byzantine ; et d'ailleurs, tous les monuments de sculpture encore si nombreux qui ont survécu nous démontrent ou nous confirment cette vérité : à savoir que les principes de la technique orientale, ou d'une certaine technique analogue à la technique orientale, ont trouvé chez nous leur application dès le v[e] et le vi[e] siècle.

Vous n'avez pas oublié la démonstration que je vous ai fournie l'année dernière à l'aide des sarcophages du sud-ouest de la France et de certains autres monuments. C'était la première fois qu'on osait rompre avec la tradition doctrinale et avec les conventions pédagogiques, en vertu desquelles l'art mérovingien et carolingien était réputé sorti spontanément de l'art gallo-romain, par le fait d'une éclosion locale, dans les limites de la circonscription antérieure de cet art, soustraite qu'aurait été cette circonscription aux influences non latines, déclarées d'ailleurs quantité négligeable et dont il était de bon goût de plaisanter. On avait imaginé ainsi, pour les besoins de la cause, un milieu d'origine parfaitement étanche, comme on sait en faire dans les laboratoires de chimie, une atmosphère préservée de tout contact avec l'extérieur. C'était là le berceau officiellement reconnu de l'art moderne. Telle était la solution patentée du problème.

On avait gratuitement supposé que la doctrine morale du christianisme, filtrant à travers les habitudes païennes, avait perdu complètement ses énergies originelles et n'avait rien pu conserver de ses vertus héréditaires, en un mot, que cette doctrine n'avait pu parvenir au cœur, au cerveau, à l'organisme gaulois, que dépouillée de tous les principes esthétiques de sa forme spéciale, que privée de toutes ses saveurs et senteurs personnelles et de toutes les propriétés de son tempérament. Tout cet échafaudage artificiel, péniblement élevé dans les écoles d'art depuis le xvi[e] siècle, va s'écrouler.

Vous savez aujourd'hui combien elle est fausse cette hypothèse propagée au nom d'un enseignement prétendu positif, au nom de la critique. Elle était inspirée par les suggestions du classicisme qui a besoin de faire sortir l'art moderne de l'art romain pour légitimer les procédés de la Renaissance, c'est-à-dire le soi-disant retour au point de départ, et pour justifier la Romanisation indéfinie, la Romanisation à jet continu de notre esprit.

Vous avez compris combien on se trompait, quand vous avez constaté les rapports intimes d'une partie de la sculpture des temps mérovingiens avec un art presque exclusivement gréco-syrien d'origine, même dans son expression italienne et ravennate. Nous opérions sur un terrain parfaitement sûr, et aucune erreur n'était à craindre. Le magnifique travail de M. Edmont Le Blant nous fournissait une masse de matériaux de premier ordre, classés, discutés, datés, à l'abri de tout soupçon. Nos pièces justificatives étaient publiées à l'avance. Le rapprochement avait été fait par un maître. Tout avait été dit au point de vue de l'histoire et de l'épigraphie. Il ne s'agissait plus que de tirer, au point de vue de l'art, les conclusions du puissant syllogisme dont les termes etaient si bien posés. Nous l'avons fait. Il n'est personne qui puisse douter aujourd'hui, grâce aux preuves accumulées sous vos yeux pendant l'année dernière, de la communication plus ou moins directe, mais toujours ininterrompue, qui exista entre la Gaule, la Syrie et l'Orient grec, depuis l'introduction du christianisme jusqu'à l'époque que nous avons maintenant à traiter.

Cette année, je vous ferai voir que le mouvement ne s'est guère ralenti du VIIIe au IXe siècle. Une architecture et une sculpture qui relèvent directement des mêmes principes, ou médiatement des premiers modèles importés, ont existé. L'architecture a disparu submergée dans le déluge et dans les bouleversements des dernières pénétrations barbares ou bien dans les renouvellements tumultueux des temps romans. Mais des fragments de la décoration architectonique et de la sculpture ont surnagé. Isolément rendus au jour par le hasard des fouilles, ou transformés par des utilisations postérieures et successives, ces témoignages d'un art absolument ignoré de l'histoire générale n'ont pas encore attiré suffisamment l'attention des savants.

Ces morceaux sculptés, ces vestiges de constructions dédaignés ou négligés jusqu'à présent, vous les trouverez employés comme moellons, figurant parmi les matériaux d'un grand nombre de nos églises romanes et par conséquent antérieurs à celles-ci. Nous vous révélerons leur présence dans les murailles des XIe et XIIe siècles. Nous vous les montrerons noyés dans le mortier de certains édifices à date connue, appartenant à cette même époque, ou bien faisant,

par-ci par-là, fonction de chapiteaux, de frises, apparaissant, transformés par cette vie nouvelle et sous les traits de leur dernière incarnation, comme la défroque d'une décoration disparue dans son ensemble et devenue incohérente dans sa survivance partielle.

Puis, en groupant, après leur isolement, tous ces éléments épars d'un état de choses primitif, nous prouverons solidement devant vous, par milliers d'exemples, l'existence d'un art pré-roman bien constitué, bien déterminé, concordant, semblable partout à lui-même, régnant despotiquement de la Méditerranée à l'Océan, possédant notamment une grammaire ornementale facile à fixer. Le rapprochement de ces matériaux lentement ramassés de toutes parts sur notre sol, péniblement conquis un à un, et dont il faudra faire un *Corpus*, sera profondément instructif.

C'est la première fois que ce travail de restitution, que cet effort d'évocation aura été entrepris. Je prévois les objections qu'il va soulever. On est toujours mal venu quand on demande à ses contemporains de reconnaître que, sur une matière à l'ordre du jour, ils ont, par négligence, ignoré quelque chose et que, sans posséder la moindre conscience de cette défaillance, ils n'ont pas même eu l'inquiétude ni le pressentiment de la vérité. Je puis déjà établir sur témoignage matériel que la plupart de nos grandes églises françaises, que nombre de nos cathédrales et de nos églises monastiques de fondation mérovingienne ont passé par un état carolingien ou, si vous le voulez, pré-roman, du VIII[e] au X[e] siècle. Cet état est très appréciable, car il est affirmé, soit, comme je l'ai dit, par les traces survivantes de la décoration originelle, soit par des copies et transcriptions plus ou moins fidèles de cette décoration.

Je pourrai ainsi vous montrer la tradition qui relie, pour une part plus considérable qu'on ne croit, cet art de la fin de la période mérovingienne et de la période carolingienne aux temps romans. Avant le grand mouvement de la Renaissance classique provoquée par les cloîtres, avant l'intervention du sentiment latin et la résurrection de l'art païen, c'est par elle que s'est faite, au profit de l'avenir, la transmission des éléments méridionaux de la civilisation antique dépouillée à ce moment de son latinisme.

« Les grandes basiliques, disait M. le marquis de Vogüé, comme celles de Tours, de Saint-Denis, de Saint-Gall et tant d'autres,

avaient des charpentes de bois; elles ont été détruites, et si l'on veut se faire une idée de leur style, il faut avoir recours aux conjectures. Serait-il téméraire de penser qu'elles ressemblaient, dans une certaine mesure, aux grandes basiliques de Syrie, qu'elles avaient comme elles des porches à frontons triangulaires, des absides à colonnes extérieures, des façades à tours, sinon semblables à celles de Tourmanin ou de Kalat-Sem'an, du moins inspirées par le même esprit et constituant des types intermédiaires entre les prototypes orientaux et les formes occidentales des xi[e] et xii[e] siècles[1]. »

Vous savez déjà, ou il vous sera bientôt facile de savoir, comment ont été accueillies en France les conclusions si neuves du beau livre de la *Syrie centrale*. Je ne peux pas vous montrer ces basiliques dont l'image a été si ingénieusement évoquée dans une hypothèse par M. de Vogüé. Je ne peux pas, moi non plus, vous faire connaître exactement la physionomie de leurs porches, de leurs frontons, de leurs absides. Tout cela a été brûlé et démoli. Mais je puis vous prouver qu'antérieurement au xi[e] siècle, dans les monuments construits en pierre, une même école décorative a fleuri d'un bout à l'autre du monde chrétien, que la formule de l'art ornemental a été la même partout, et que cette formule n'était pas latine mais, au contraire, grecque et orientale.

Viollet-le-Duc et Quicherat n'ont pas eu le temps de porter leurs investigations de ce côté. Ils n'ont voulu tenir compte de l'invasion du style byzantin qu'à partir du xi[e] siècle. En ce qui concerne la sculpture, je vous prouverai que l'Occident était pris d'assaut dès le vi[e] siècle. L'art néo-grec, sous différents drapeaux, ne cessa pas d'y tenir garnison, ni d'occuper militairement le pays, concurremment avec l'art barbare, jusqu'à la constitution définitive du style roman.

Je suis, vous le voyez, conduit fatalement à cette conclusion : au moment de l'ouverture de la succession de l'Antiquité païenne et pendant les cinq ou six siècles qui suivirent, l'Occident n'a guère hérité de la culture romaine, en matière d'art, que ce qui lui a été transmis par l'intermédiaire de l'art néo-grec. Chaque principe,

1. *Syrie centrale*, Introduction, p. 21.

chaque élément de la construction et de la décoration dut, en quelque sorte, aller se faire contrôler, estampiller et naturaliser à Byzance, pour avoir droit de cité dans le monde barbare, monde nécessairement méfiant, très exigeant sur la marque de fabrique, en raison même de son ignorance, monde très naïf et très positif, raisonnant à la manière du valet d'Amphitryon ou de la matrone d'Éphèse. La véritable personnalité romaine authentique des VIe, VIIe et VIIIe siècles, au point de vue civil, politique et social, était celle qui vivait, qui régnait, qui tenait table ouverte, qui portait la pourpre et qui la distribuait. Foin des grandeurs rétrospectives, des civilisations enterrées et des principes sans application actuelle. Vitruve, avec son idéal architectonique, n'était plus qu'un nom dépourvu de sens pour une société barbarisée.

Était beau, était riche, était romain et non païen tout ce qui sortait de la capitale chrétienne de l'Empire. On doit, il me semble, constater qu'un jour vint où chaque pièce de ce qu'on peut appeler le bagage de l'art latin, fut obligée de réclamer la contremarque byzantine pour obtenir de circuler dans l'Occident chrétien, délivré de Rome par les barbares. Ce fait sera rendu bien évident par l'étude minutieuse du style de la décoration et de la sculpture. Sans doute certains éléments, relevant exclusivement du vieux style gréco-romain et demeurés, jusque-là, profondément latins, certains principes comme l'ove, le rais-de-cœur, la feuille d'acanthe, comme ce qu'on a nommé par antiphrase passagère la grecque, se sont maintenus pendant un certain temps, mais à la condition d'être rajeunis, remis au goût du jour, replacés sur l'enclume orientale et refondus dans le moule byzantin, c'est-à-dire transfigurés par l'expression et par l'exécution.

La tradition latine périt à ce point que l'art latin, quoique toujours présent dans ses ruines colossales, toujours visible dans le spectre de sa grandeur restée sans sépulture, ne fut plus regardé que comme le souvenir indéfiniment lointain d'une race disparue avec laquelle l'univers régénéré ne se sentait aucune affinité. La conscience de l'art mérovingien et de l'art carolingien qui, tous deux, se proclamaient historiquement romains et qui sincèrement se croyaient, à cause de la main-d'œuvre, directement issus de l'antiquité latine, refusa toujours d'accorder aux monuments

romains des beaux temps de l'Empire, dès qu'ils avaient perdu le prestige de leur nom, le respect qu'on doit à des ascendants. Quand elle était délivrée des obsessions littéraires, quand elle s'interrogeait en dehors des suggestions pédagogiques du cloître et loin de la culture factice et monacale essayée par Charlemagne, elle sentait bien, cette conscience de notre art, que la vie ne lui était pas venue de cette source.

Qu'on ne s'y méprenne pas ! Le sentiment populaire laissé à lui-même, l'instinct d'une race que rien n'est venu gêner dans son développement naturel, sont à la fois le plus sincère des témoins et le plus infaillible des juges. Si l'expérience a prouvé que pendant cinq siècles l'inoculation de l'art latin, malgré la continuité de sa virulence, n'a pu s'opérer, c'est donc que le génie de l'art chrétien était, par son essence, originairement réfractaire à la communication du vieux style latin de l'antiquité païenne et sensiblement différent de lui.

Ne vous effrayez pas, Messieurs, de l'intraitable rigueur de mes propositions. Les très nombreux et très concluants monuments que j'ai découverts et que j'interpréterai devant vous me font un devoir très étroit de parler avec cette assurance et d'une manière aussi absolue. Mais je prévois qu'avant de les connaitre plus d'un auditeur conserve encore des doutes et m'accuse certainement d'exagérer. Eh bien ! qu'on se rassure. Je n'innove pas en théorie. Il y a longtemps qu'elles sont dans l'air, ces opinions. Elles ont été défendues par d'éminents esprits et sur un ton bien plus exalté que le mien. Voici ce que je lis dans un très vieux journal :

« Au temps où le christianisme, après trois siècles de silence et de misère, sortant enfin des catacombes et des chapelles souterraines d'Italie, s'en vint s'asseoir sur le trône impérial, deux genres d'architecture étaient en présence dans cette autre partie de l'ancien monde, où allait se fonder l'empire grec. Sans parler des chefs-d'œuvre d'Athènes et de Corinthe, dont on n'imitait plus, dont on admirait à peine la pureté, on voyait dans ces contrées s'élever des monuments romains, constructions régulières qui affectaient de se soumettre aux principes du style grec antique, mais qui, tout en copiant ses proportions, les altéraient avec maladresse et ne rachetaient tant de lourdeur que par un peu de solidité. Malgré les vœux

des Empereurs, cette architecture massive ne pouvait s'acclimater sur cette terre de grâce et d'élégance. Une fois les Ictinus éteints, ce n'était pas aux légions romaines à devenir les architectes de la Grèce et de l'Ionie. Une fois la pureté primitive oubliée, il ne pouvait fleurir sous ce beau ciel qu'un style tout nouveau qui — semblable à cette philosophie nouvelle qu'on voyait alors, subtilisant sur Platon, abandonner les traditions de la science antique et s'élever à un monde et à des rêves inconnus — il ne pouvait fleurir, dis-je, qu'un style nouveau qui osât s'affranchir de toutes les lois consacrées à Memphis, à Athènes et à Rome, briser l'architrave, élever arcade sur arcade, coupole sur coupole et, rêveur et subtil à son tour, retracer, avec la pierre et le marbre, toutes les chimères de l'imagination.

« D'où vient et comment naquit cette architecture nouvelle? Peut-être pourrait-on l'apprendre en étudiant l'histoire et l'esprit des peuples de la Syrie, de la Perse, et surtout de l'Ionie, cette terre si féconde en inventions, et dès les anciens temps plus d'une fois rebelle aux règles du goût sévère et symétrique. Mais ne nous arrêtons pas à cette recherche..... Constatons seulement qu'à Byzance et dans l'Asie-Mineure, au temps de Constantin, on voyait à côté du style venu de Rome, cet autre style que nous venons de décrire. Le génie oriental commençait à secouer ses ailes. Déjà, vers le IIe siècle, il s'était joué, comme un enfant timide, dans les colonnades incorrectes mais brillantes de Balbek et de Palmyre. Puis, grandissant chaque jour, il avait peu à peu conquis son indépendance ; libre, hardi, original, il s'affranchit enfin sous Justinien lorsque, d'après les dessins d'Isidore de Milet, on vit s'élever à Constantinople le temple de Sainte-Sophie. De ce jour le goût oriental reçut sa sanction dans l'empire byzantin. *L'architecture romaine, délaissée depuis longtemps, fut désormais proscrite, et le style néo-grec régna sans rival dans toutes les contrées d'Orient.*

« Sous cette nouvelle forme qui, à la vérité, fait gémir les admirateurs exclusifs de la pureté *antique*, mais qui a droit aux hommages plus indulgents des vrais amis du beau, le génie des vieux architectes de la Grèce se réveilla, moins correct, moins sévère, mais brillant de jeunesse et de vie, plus téméraire, plus merveilleux.

« Pour la seconde fois, les Grecs prirent le sceptre de ce grand et bel art de bâtir : ce fut d'eux que les Arabes en reçurent le secret ; ce fut par eux que les premières leçons en parvinrent à l'Europe entière. »

Vous n'avez probablement pas reconnu quel est l'illustre auteur de cette admirable page. Je ne vous le reprocherai pas. Ce manifeste n'a pas eu de retentissement. Le silence et la nuit se sont appesantis sur lui et, bien qu'il date de plus de soixante ans, qu'il soit sorti d'une plume aussi brillante qu'universellement sympathique, on est parvenu à l'étouffer dans ses conséquences pratiques et spéciales et à le faire oublier dans ses conclusions profondément révolutionnaires. Avant les travaux du marquis de Vogüé, d'Auguste Choisy, de Charles Bayet, d'Alfred Rambaud, de Gustave Schlumberger, de Cattaneo, il fallait vraiment avoir du génie pour juger la question avec cette liberté et cette clairvoyance et pour devancer l'heure tardive de la justice, l'heure si lente qui n'est pas encore sonnée et dont je vous demanderai cette année de hâter immédiatement, par votre foi, la venue. Je ne vous nommerai pas encore le prophète [1]. C'était un des plus grands apôtres de l'art français. Son autorité ne peut pas être suspecte ni sa compétence discutable. Je me réserve de foudroyer de son nom les incrédules, s'il y en avait, et, quand il conviendra, de rappeler sa mémoire à votre respectueux souvenir. Comme l'âme ardente de Viollet-le-Duc, dont je vous ai cité, l'année dernière, le sentiment en cette matière, elle aussi, cette âme délicate et sensible, mais non trempée pour le martyre, avait tout pénétré, tout deviné, tout affirmé, en vertu d'une révélation quasi surnaturelle. Car il n'est pas interdit au savant de prévenir l'expérience par son instinct.

La vieille doctrine est passée, indifférente et hautaine, devant ce qu'elle considérait comme une boutade ou un élan de lyrisme. Cependant ce dithyrambe n'était que la conclusion rigoureuse et logique de prémisses qui vous seront fournies dans le cours de cette année. Les preuves matérielles commencent seulement à voir le jour. Elles sortent de terre et des murailles démolies. Nos pièces justificatives vous seront soumises, explicites, innombrables. Vous

1. Il s'appelait Ludovic Vitet.

serez accablés d'évidence; on vous poursuivra de la démonstration. Toute la procédure scientifique sera mise en mouvement. Le doute ne sera plus possible. Le fait, à peine discuté ou pas même soupçonné, deviendra chose banale. Je veux m'arrêter, cependant, un instant au seuil de cette révolution qui se prépare, et, désormais certain de son avènement, confiant dans la formidable artillerie d'arguments contre laquelle ne tiendront pas les barricades des partis pris intéressés, je viens demander à nos contradicteurs de se convertir avant qu'elle ait matériellement triomphé. Demain, la palinodie leur sera plus difficile. Qu'ils se rendent, qu'ils se donnent avant de s'être laissé prendre. Quoi qu'il arrive, on n'aura rien à me reprocher. Je me suis acquitté de la triple sommation et je ne réponds plus des conséquences.

II

Arrivons maintenant à l'examen et à l'inventaire de la succession barbare recueillie par l'art moderne. Ce sera un des étonnements de l'avenir qu'il ait fallu attendre la fin du XIXe siècle pour qu'une vérité d'évidence ait eu besoin, en face de négations préjudicielles, de distractions impardonnables et de chinoiseries de procédure, d'être démontrée scientifiquement. Comment, à une époque d'analyse subtile et de psychologie pénétrante comme la nôtre, a-t-on pu si longtemps, en dehors de quelques penseurs isolés, méconnaître dans le style de l'architecture gothique la part très appréciable, on pourrait dire considérable, des influences traditionnelles de l'art de charpenterie ? Notre éducation esthétique, dirigée uniquement dans la donnée classique, a tellement perverti notre sens critique que nous en sommes arrivés à ne pas oser croire nos yeux et notre raisonnement spontané.

Ce que proclamerait d'instinct l'homme le moins versé dans l'histoire si on lui montrait le dessin d'une cathédrale gothique, nous n'osons pas nous enhardir à supposer qu'un certain prototype a été

nécessairement l'un des facteurs vraisemblables de cette vaste conception architectonique. Nous nous sommes réservé de consulter l'autorité dogmatique souveraine en cette matière, la *Faculté*, comme on aurait dit du temps de Molière, et, nous armant avec exagération contre les illusions de nos sens, nous sommes allés chercher avec ardeur la solution de la question dans l'étude acharnée de l'antique et dans l'exécution du style classique.

Sommes-nous devenus assez docilement latins ! Ne pas sentir que, pour une part notable, c'est le sang et l'âme de la charpenterie qui animent la masse et circulent dans ce grand corps de pierre ! Faudra-t-il plusieurs siècles d'élaboration préparatoire et l'accumulation de plusieurs milliers d'in-folio, rédigés dans des langues disparues, pour permettre d'introduire devant le tribunal de l'opinion publique l'examen du problème ? Je ne le pense pas et je brusquerai le procès.

Sans l'existence et l'intervention de la charpenterie, jamais l'art gothique, comme l'art indien, comme l'art russe, comme tous les arts des races indo-germaniques ou caucasiennes, n'aurait reçu la définitive expression qu'il présente. C'est à la charpenterie et aux survivances de ses traditions qu'il doit un certain nombre de ses caractères. Le nier serait fermer les yeux à la lumière. La science historique, si hautaine et si aristocratique qu'on la veuille ou qu'on la suppose, n'a pas le droit de rejeter le contrôle de nos sens ni d'en mépriser les indications ; au contraire, elle a seulement le devoir d'en expliquer, d'en vérifier et d'en éclairer les perceptions ! Eh bien ! la science historique, je ne crains pas de le dire, a manqué à son devoir, en commençant son étude synthétique de l'art gothique, sans tenir compte de cet élément puissant, de ce coefficient très digne d'intérêt, qui est l'œuvre de la construction en bois, cette œuvre du bois qui, avec l'art industriel du mobilier, a été longtemps dépositaire du trésor intellectuel de plusieurs des races dont s'est formée notre nationalité, jusqu'au jour où, par un phénomène d'atavisme, l'art gothique en a fixé dans la pierre quelques-uns des principaux traits.

J'estime qu'il est injuste et presque odieux d'avoir, dans la grande œuvre de la civilisation occidentale, méconnu la part magnifique de tous les fiers charpentiers nos ancêtres, d'avoir oublié tous

ces legs successifs des ouvriers du bois, les Gaulois, les Francs, les Saxons, les Normands. Notre prétendu anoblissement latin nous a tourné la tête ; nous n'avouons que nos ascendants de la ligne méridionale, et c'est volontairement que nous ignorons une partie de notre filiation véritable. Les chroniqueurs ont parlé, en effet, des habitudes de construction des hommes du nord qui nous ont précédés sur le sol français. Ce n'est pas caresser une chimère, ni forger une hypothèse que parler de l'état par lequel nous prétendons que l'architecture a passé dans notre pays. Les principes inhérents aux tempéraments respectivement nationaux que cette architecture personnifiait, n'ont pas tous péri. C'est à notre analyse à en retrouver les survivances et à restituer, par la pensée, les germes puissants dont la sève ne s'est pas éteinte au moment où elle a été absorbée par un corps nouveau. C'est une faute de l'archéologie contemporaine d'avoir laissé supprimer tout un rameau de notre généalogie intellectuelle et couper une racine de l'arbre de nos traditions.

On n'a jamais raisonné que sur l'œuvre de la pierre ; on n'a jamais supposé que l'œuvre de la pierre avait pu être influencée par l'œuvre du bois. On a cru que les deux arts juxtaposés étaient restés étrangers l'un à l'autre pendant leur long développement parallèle et que, l'un des deux ayant totalement disparu aujourd'hui, il n'y avait plus à s'en inquiéter, en un mot qu'il était aussi impossible qu'inutile d'en rechercher les traces. Vous verrez que c'est là une grave erreur.

Un moment est arrivé où la fragilité de l'art du bois, au milieu des ruines fumantes des invasions, découragea définitivement ses plus fermes adeptes, ses sectateurs obstinés, et où le goût de la construction en pierre se généralisa de plus en plus parmi les populations politiquement unifiées qui habitaient notre territoire. Jusque là une forte génération de constructeurs héréditaires, répandus dans toute la chrétienté, grecs d'Orient et byzantins chassés par les iconoclastes, italiens de Ravenne et de Milan, Lombards ou assimilés *Comacini*, avaient, eux et leurs élèves, suffi aux besoins relativement restreints des nations nouvelles de l'Occident, qui se contentaient, pour le reste, de leurs arts spéciaux comme de leur costume. En Gaule, après la disparition des légions et des ateliers

officiels de construction organisés par l'empire romain, une corporation étrangère d'ouvriers du bâtiment avait en effet conservé le maniement du ciseau et le monopole presque exclusif de la décoration de tout édifice élevé en matière plus durable que le bois. Mais l'effort de cette armée mobile de francs-maçons, opérant directement par sa main-d'œuvre ou indirectement par son influence, finit par s'affaiblir et par s'épuiser. Le vieux personnel constructeur ne put subvenir aux incessantes et immédiates exigences de sa clientèle occidentale. Le temps vint où, dans certaines contrées, le monde barbare dut vivre sur ses propres ressources et n'eut plus pour architectes et pour artistes décorateurs que les charpentiers de la vieille souche nationale, à qui il se mit à demander des édifices de pierre. Que s'est-il passé alors ?

Voilà le moment psychologique par excellence que j'attendais pour me renseigner par des observations. Voilà l'heure que j'ai guettée pour savoir, comment et dans quelle mesure l'avenir de la construction en pierre avait pu hériter du passé septentrional. Il s'est fait indiscutablement alors une tradition, une transmission. Un corps de métier a succédé pour une large part à un autre corps de métier ; une technique a succédé partiellement et localement à une autre technique ; l'instinct d'une race a succédé à l'instinct d'une autre race ; une matière première a succédé à l'emploi d'une autre matière ; le fils des charpentiers gaulois, saxons, germains, scandinaves, parqué jusque là dans sa spécialité, a succédé sur une foule de points comme architecte et comme sculpteur au fils des maçons byzantins, des lombards, des *Comacini*, ou tout au moins a travaillé à côté de lui. L'âme celtique, germaine, scandinave, a pu respirer plus librement et manifester ses sentiments.

Une véritable révolution s'est faite nécessairement dans l'art de bâtir, le jour où on a cessé de construire en bois et où, clients et fournisseurs de cette architecture nationale barbare ont, sans abdiquer leurs instincts, changé la matière qu'ils employaient. Un principe nouveau s'était nécessairement introduit dans l'économie de l'architecture de la pierre, devenue l'architecture unique. Et les historiens de l'art n'ont pas daigné s'inquiéter des conséquences morales et matérielles de ce brusque changement ! Ils attendent patiemment la révélation d'un texte et relisent toujours Vitruve,

Bien plus, ils ne se sont pas doutés de l'existence de cette crise. Ils ont cru que l'absorption, par l'art de la construction en pierre, de ce puissant corps de métier de la Charpenterie, avait pu se faire sans produire des résultats. Ces résultats, nous les examinerons avec soin, car ils ont laissé des traces si évidentes que, non seulement nous avons le droit d'affirmer que la charpenterie barbare est un des facteurs nécessaires de l'art gothique, mais encore, nous pourrons vous donner une idée de ce qu'était cette charpenterie. Nous retrouverons son empreinte sur la construction en pierre, qui lui a succédé, et les textes des historiens nous aideront à en compléter l'image.

Il ne faut pas que le ridicule où sont tombés les premiers essais des Lenoir, des Le Brigant, des la Tour d'Auvergne et des autres fondateurs de l'Académie Celtique, nous décourage des spéculations et des recherches dirigées dans le sens de nos origines barbares, de nos filiations septentrionales, de notre généalogie orientale. Il ne faut pas qu'un mauvais sentiment de respect humain éteigne en nous tous les bons et généreux instincts dont les pauvres archéologues du commencement du siècle furent animés. Imitons le bel exemple de M. d'Arbois de Jubainville, qui n'a pas désespéré de la cause celtique et qui a repris, au nom de la science, un dossier et un procès en apparence abandonnés et définitivement classés. La situation, d'ailleurs, n'est plus la même qu'il y a cent ans. Quand les premiers ouvriers de l'archéologie française tentèrent de remonter aux origines de nos arts nationaux et d'en définir la personnalité complexe, ils se trompèrent quelquefois grossièrement, parce qu'ils ne pouvaient pas encore comparer. Ils ne se trouvaient pas dans la position privilégiée que les progrès de notre temps nous ont faite et dont l'érudition a pour devoir de profiter. Ils ne purent pas, ce qui est aujourd'hui si facile, analyser le style roman, le disséquer, isoler chacune des parcelles et chacun des éléments de sa composition, en transcrire la formule comme celle d'un mélange chimique et d'un amalgame de laboratoire. Les fouilles des cimetières gaulois, mérovingiens et carolingiens, méthodiquement conduites, ne nous avaient pas encore édifiés sur la nature des différentes personnalités ethnographiques, sur les diverses civilisations, sur les divers tempéraments moraux et intellectuels, dont s'est formée la nation

française. On n'avait pas encore rapproché ces témoignages matériels des renseignements documentaires qui les éclairent et les rendent éloquents. Réduits à ne procéder toujours qu'au nom de l'intuition, par la méthode dangereuse de l'*a priori*, nos nobles prédécesseurs se livrèrent quelquefois aux conceptions les plus extravagantes. Maladroits et intempestifs avocats d'une cause juste, ils perdirent leur procès.

Depuis, une réaction violente eut lieu. La critique, très légitimement mécontente de leurs défaillances, justement indignée de leurs erreurs, répudia et condamna tous leurs efforts. En présence des railleries méritées, auxquelles ils avaient donné trop de prise, elle rompit brutalement avec eux. Le rideau tomba brusquement sur ces perspectives trop hâtivement ouvertes et l'horizon fut tout d'un coup singulièrement rétréci. Une doctrine historique, sévère, revêche, méticuleuse, impitoyablement littéraire, qui se croyait exempte de préjugés, parce qu'elle se bouchait les oreilles et fermait les yeux, succéda aux illusions des premiers et imprudents évocateurs de l'âme nationale. Elle bafoua, aux applaudissements de la foule, les apôtres insuffisants du caractère primitif de l'art français.

Cette doctrine fut naturellement poussée à s'entourer de précautions, à s'armer de tous les procédés de la méthode exclusivement historique et à en exagérer les prescriptions. Les arguments sur parchemin, sur papier timbré et scellé, se virent seuls admis à la barre. Pour compter parmi nos ancètres, il fallut, sous peine de déchéance, s'être fait inscrire en temps utile au greffe de l'histoire. Les peuples sans traditions écrites se trouvèrent écartés du débat et leur témoignage fut récusé comme inutile à entendre. On devine quel pouvait être le jugement après une pareille instruction. La tradition littéraire et l'humanisme continuèrent alors sans entraves leur œuvre néfaste et anti-scientifique. Les routines pédagogiques, vieilles déjà de trois siècles, triomphèrent définitivement devant l'opinion publique et exultèrent de cette faillite des premiers révélateurs de la personnalité nationale. L'importance de l'élément méridional fut non seulement exagérée, mais encore cet élément, improprement déclaré latin, alors qu'il était grec, fut proclamé l'unique inspirateur de notre civilisation moderne dans le domaine

de l'art. Au nom de la science, Rome n'apparut pas seulement comme l'éducatrice des derniers siècles de la vie européenne, — ce qui est vrai, — elle fut encore regardée comme l'initiatrice de notre art moderne dès ses premiers débuts et réputée, à travers une décadence, la mère de notre art gothique, — ce qui est faux.

Les conséquences de cette espèce d'erreur judiciaire furent terribles. Des industries recommandables, de libérales carrières, de très honorables fonctions, des institutions publiques, se fondèrent sur cette base devenue légale par la consécration de l'opinion savante. Ces industries, ces carrières, ces fonctions, ces institutions, ont vécu légitimement et vivront longtemps encore de l'exploitation de cette idée. Il y a là des droits acquis, respectables, si bien, qu'aujourd'hui, la croyance à notre pure et directe généalogie romaine est, dans notre pays, un article de foi administrative, une véritable institution nationale, presque une loi de l'État. Cela fait partie du corps social actuel, tout au moins des traditions historiques de l'administration. Voilà la fiction contre laquelle, dans la liberté absolue et illimitée de ma conscience scientifique et sur le terrain exclusivement doctrinal, je ne crains pas de me dresser.

III

Je viens d'indiquer ce que nous répondront l'œuvre de la pierre et l'œuvre du bois dès que nous les interrogerons. Vous connaissez sommairement l'interprétation de leur esthétique respective. D'une part, nous avons trouvé, presque partout, la main de l'Orient et de la Grèce. D'autre part, nous avons senti qu'un fonds de principes spéciaux apportés et développés par les Barbares s'était, pendant trois siècles, amassé et capitalisé avant de venir alimenter l'art roman et de faire la fortune de l'art gothique. Quant aux allégations de la pédagogie classique, qui nous avait dépeint jusqu'ici le travail des VIIe, VIIIe, IXe et Xe siècles comme étant exclusivement la continuation normale et régulière de la décadence latine, comme la

conclusion nécessaire de l'art gallo-romain et le trait d'union entre lui et l'art roman, vous savez ce qu'il faut en penser.

Aveuglés par le culte exclusif de l'antiquité païenne, hypnotisés par un certain brillant de civilisation, les humanistes de la Renaissance n'ont pas supposé qu'il ait pu exister dans le monde une autre source de lumière, un autre foyer de chaleur. Ils ont donné à l'art moderne un faux point de départ.

Il est surprenant que la conclusion dernière à laquelle nous sommes conduits par l'étude *a posteriori* de la question soit précisément celle que le simple *a priori*, ordinairement si dangereux, aurait pu dicter, en empruntant les conclusions de l'histoire générale. Le christianisme a renouvelé le monde, le monde matériel comme le monde moral. C'est par l'art antique redevenu grec et oriental, à la suite de circonstances qui s'appellent la formation de l'empire d'Orient et le mouvement chrétien ; c'est par l'art byzantin, c'est-à-dire par un art dont l'élément purement latin avait été assez sévèrement éliminé ; c'est par l'art gréco-asiatique qu'a pu se faire la transmission à l'avenir du passé de la civilisation méditerranéenne. Baptisé aux fleuves de la Syrie et de la Judée, cet art grec rajeuni a, concurremment avec l'art barbare dont l'esprit se révèle à partir du VIe siècle, été le premier inspirateur de l'art moderne. Dans l'ordre des influences méridionales, c'est ce principe grec qui a été momentanément le point de départ unique de l'esthétique européenne, jusqu'au jour prochain où les éléments barbares septentrionaux survenus du dehors ou réveillés sur place le pénétrèrent et plus tard, parvenus eux-mêmes à la maturité, l'emportèrent en l'absorbant dans le tourbillon de l'art gothique.

Quant à l'art romain, à l'art latin, dans sa dernière expression gallo-romaine, il n'a été que le père nourricier d'abord, et ensuite il n'a été que le tuteur, le pédagogue, le conseiller de l'art occidental moderne, cherchant toujours, à toutes les époques, à substituer ses doctrines personnelles aux instincts et aux sentiments naturels de son pupille, s'appliquant à faire mentir le sang, — comme la langue, hélas ! sous l'inspiration du génie latin, avait trahi. En matière d'art nous ne sommes pas les fils, nous sommes seulement les élèves de l'antiquité latine.

L'éducation peut légitimement diriger, mais non pas combattre

et proscrire les instincts d'une race. Pourquoi l'école chez nous s'est-elle substituée à la famille et conspire-t-elle contre celle-ci, en ne poursuivant pas d'autre idéal que l'idéal latin, en ne visant pas d'autre but que la résurrection d'une civilisation morte?

Vous savez, par nos démonstrations de l'année dernière, quelle a été la nature de la première civilisation chrétienne et aussi quelle a été la nature du premier tempérament barbare. Le monde moderne, quoiqu'on puisse dire, est chrétien et barbare. C'est une double faute de l'avoir fait sortir de la voie voulue par Dieu, que lui traçaient ses origines, et de lui avoir imposé une organisation artificielle, une civilisation compliquée d'archéologie rétrospective, un art factice en contradiction fréquente avec ses instincts et son tempérament, un art imposé par une minorité d'idéologues et d'antiquaires, un art non pas créé pour le servir, mais pour le gêner, et contre lequel il est constamment obligé de réagir et de se révolter.

Un peuple n'est heureux qu'à condition d'obéir à sa destinée et de développer, normalement et sans interruption, ses facultés naturelles, suivant certaines lois providentielles, dans un moule social conforme à sa constitution physique, intellectuelle et morale. Ce peuple souffre quand les fonctions automatiques de son organisme sont entravées, quand sa croissance spontanée est arrêtée, quand la sève sortie de ses racines est détournée des canaux naturels vers de parasites végétations, greffées sur lui, par les erreurs de l'histoire, pendant le cours d'une longue vie.

Le malaise actuel, dont on dit que gémit notre époque, ce qu'on appelle la question sociale, n'est peut-être pas autre chose. L'art aussi a sa question sociale. Auscultons-nous, peuples de l'Occident. Étudions la constitution de notre esprit par l'analyse des divers éléments ethniques dont elle est formée.

Il nous faut un art rigoureusement conforme à notre tempérament et qui soit véritablement une fonction naturelle de notre activité, une manifestation sincère de notre conscience. Cet art, dans une harmonieuse combinaison d'éléments dont l'histoire et la psychologie fourniront la liste et les proportions, devra, pour renouer la chaîne des traditions, faire appel à toutes les énergies des principes ethniques qu'il renferme, faire chanter toutes les voix de l'âme populaire, faire vibrer toutes les fibres du cœur national et

n'en laisser aucune s'atrophier ou s'ankyloser. Voilà à quoi servira en Europe l'examen de conscience respectivement national que je provoque.

C'est particulièrement à l'histoire de l'art, telle qu'elle est pratiquée au Louvre, à nous révéler comment s'est formée la conscience de l'art français et de quels principes personnels cette conscience est composée. Artistes, vous voyez qu'ici l'archéologie n'est pas dangereuse. Elle ne forge pas des armes contre l'indépendance du goût contemporain ; elle ne tisse pas des liens pour enchaîner vos inspirations, voire même vos caprices; elle ne vous demande pas d'abjurer votre siècle et de vivre monastiquement selon la règle austère d'une civilisation disparue. Bien au contraire, elle ne travaille qu'à dégager votre liberté originelle des envahissements de la pensée étrangère et des entraves des esthétiques mortes. Elle vous enseigne à rentrer sous la loi librement consentie par vos ancêtres. Elle veut rendre possible le retour à l'état d'âme particulier qui a présidé au plus merveilleux épanouissement de notre génie français. Elle ne s'applique à vous faire connaître le passé que pour vous consoler des chaînes du présent et pour vous permettre d'affranchir l'avenir.

DEUXIÈME LEÇON

10 DÉCEMBRE 1891.

ÉTAT DE L'OPINION
SUR LES SOURCES DE L'ART ROMAN
ET
SUR LA PÉRIODE CAROLINGIENNE

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous ferons aujourd'hui une sorte d'inventaire de l'état actuel de nos connaissances sur les matières que je dois vous enseigner cette année.

Nous dresserons une manière d'état de lieux, comme on dit dans le langage du droit, à propos des locations d'appartement. Vous pourrez ainsi, à la fin de l'année, vous rendre compte, par la comparaison, de ce que nous avons trouvé au moment où nous nous sommes installés ensemble dans la question, et de ce que nous y laisserons au moment où nous la quitterons. J'ai l'honneur de prévenir notre propriétaire, c'est-à-dire l'opinion publique, que le chapitre des réparations locatives ne sera pas mince. Je suis un mauvais locataire et j'ai l'intention de faire beaucoup de dégâts dans l'appartement.

Laissez-moi faire cette comparaison ; elle me sera fort utile.

Il faut toujours agir honnêtement. L'enseignement doit être

absolument sincère. Il ne lui est pas permis de se faire accepter par supercherie. Il n'a pas le droit de dissimuler hypocritement ses tendances. Je ne dois rien vous laisser ignorer des prétentions de mon enseignement de cette année, du but que vise cet enseignement. C'est une question de conscience avant d'être une question de science.

J'ai déjà commencé l'année dernière et je veux continuer cette année à vous montrer la prédestination de l'art occidental à subir l'influence byzantine dès le berceau de l'art chrétien. Je veux ruiner une grande erreur, à savoir la latinité primordiale, la prétendue latinité d'origine de notre art occidental.

Ma situation est bien difficile. Il me faut remonter un courant, marcher contre vents et marée. Je serai peut-être noyé dans cette tempête. Peu importe! je ne me préoccupe que d'une chose, faire mon devoir.

J'ai contre moi, non seulement toute l'opinion publique, tous les livres, toute l'opinion de seconde main, tout le sentiment de ceux qui ne pensent pas par eux-mêmes, et c'est le plus intolérant des sentiments; j'ai encore contre moi l'opinion des Maîtres, c'est-à-dire des inventeurs d'opinions.

Quicherat d'abord.

Quicherat, hélas! n'a jamais admis explicitement la pratique de l'art byzantin en France avant les temps Romans. C'est désolant! Mais c'est un fait incontestable.

Je ne discuterai pas irrespectueusement mon maître. Rassurez-vous. Mais, au contraire, je manquerais de respect à sa mémoire si, dans une question aussi grave, j'affectais de considérer son opinion comme une quantite négligeable. Quand on est forcé de n'être pas avec lui, il faut dire pourquoi on se permet de se séparer de lui. De plus, je devrai lui arracher des aveux et des confirmations de mon sentiment personnel.

C'est lui qui m'a appris à conclure, en apparence, contre lui, mais en réalité, conformément à certains principes que je tiens de lui et que je ne fais que développer suivant sa méthode, en tenant compte des incessants progrès de la science.

Cependant ce noble esprit avait tout pressenti. C'est lui qui aurait affranchi la France d'une funeste superstition, d'un fétichisme grossier, s'il avait pu s'arracher lui-même à l'embrigadement de la

pédagogie classique. Il m'a laissé sur les bras une tâche ingrate que seules sa ferme et nette intelligence, sa haute et fière indépendance pouvaient mener à bien.

Quicherat, me direz-vous, ne s'occupa que d'architecture.

Sans doute, mais si vous adoptez complètement son système au point de vue de l'architecture, il vous sera bien difficile de ne pas incliner à nier le mien en sculpture. Car presque toute la sculpture mérovingienne et carlovingienne fait partie intégrante de l'architecture. La question que j'ai à traiter devant vous se trouve donc jugée d'avance dans un sens diamétralement opposé à celui qui est le mien et que je crois le vrai. Ce n'est pas de ma faute si je ne peux m'avancer que le pic à la main.

Je veux et je peux d'abord relever dans de très justes observations de Quicherat lui-même des arguments contre son propre système de l'origine purement latine du Roman.

D'abord Quicherat, contrairement à ce que prétendait Ramé, accepte et admet le caractère carolingien de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. A propos des arcs-doubleaux saillants dans les voûtes et dans les cintres des baies, Quicherat s'exprime ainsi (*Mélanges II* : *archéologie du moyen âge*, p. 141) :

« Aux collatéraux d'Aix-la-Chapelle, le système est complet. Là, tous les compartiments d'arêtes sont assis sur des membrures puissantes qui, à leur tour, ont pour appuis des pilastres posés, les uns derrière les pieds droits des grandes arcades de l'octogone, les autres contre le mur de clôture. Un antiquaire célèbre, qui a émis bien des idées justes sur les monuments de toutes les époques, M. J.-G. Schweighœuser, fut frappé au possible de cette disposition de l'église carlovingienne. Non seulement il constata le fait, auquel personne n'avait donné d'attention avant lui, mais il se laissa aller en voyant cela, à la réflexion « que les arcs-doubleaux et les tores formant des nervures grossières qui s'appuient composent peut-être l'élément le plus essentiel du système postérieur. » (Vous trouverez ce texte dans les *Observations sur quelques monuments des bords du Rhin*, article inséré dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, année 1826).

« On pouvait mieux dire, ajoute Quicherat, mais non mieux penser. »

On voit donc qu'au fond, inconsciemment peut-être, Quicherat reconnaît dans le *Byzantin de Ravenne* dont émane la construction de l'église d'Aix-la-Chapelle, c'est-à-dire dans *l'art néo-grec*, une certaine origine très perceptible du Roman.

En cela, pour une très large part, et j'insiste sur cette pensée, Quicherat reconnaît involontairement l'influence orientale, même dans une question de structure et d'architecture,

La thèse que je soutiens, moi, à propos de la décoration et de la sculpture seulement, n'est donc pas si violemment en contradiction avec son sentiment. Quicherat aurait très clairement compris la question des origines, si cette malheureuse idée de la filiation exclusivement latine de l'art Roman ne l'avait aveuglé.

Quicherat nie absolument, en doctrine, l'influence byzantine aux temps mérovingiens et carolingiens.

Ecoutez-le :

« On ne sait si la mode byzantine a trouvé grande faveur dans l'Occident, à l'époque barbare. »

En professant cette opinion qui, même sur le terrain réservé de l'architecture, ne pourrait se défendre aujourd'hui, Quicherat n'a visé que l'architecture. S'il avait eu le temps d'étudier la sculpture, la vérité lui aurait sauté aux yeux. Le livre de Cattaneo est une admirable réfutation. Mais enfin Quicherat a nié, avec un ton de nonchalance qui témoigne de la profonde méconnaissance qu'il avait de la question.

Quicherat lui-même, après avoir dit, page 137 du 2e volume cité plus haut : « qu'on ne peut pas se dissimuler qu'il y a dans l'église d'Aix-la-Chapelle une tendance au Roman », reconnaît dans une certaine mesure que le style byzantin a fait école en France. Mais il est tellement absorbé par son parti pris de latinisme qu'il ne veut considérer les conseils du Byzantinisme, de l'Hellénisme, que comme une exception à la règle. Il ne peut pas méconnaître l'existence de ces monuments qu'il déclare exceptionnels, mais il les écarte par toutes sortes de fins de non recevoir. Les idées préconçues ! Quel fléau !

« La cathédrale d'Aix-la-Chapelle, dit Quicherat (*ibid.*), fut plusieurs fois imitée en petit dans le cours du IXe siècle. »

Et alors l'église de Germigny lui vient immédiatement à la pensée. Voici comment il s'en débarrasse :

« Nous ne placerons pas au nombre de ces imitations l'église de Germigny, quoique l'auteur des miracles de saint Maximin nous la donne pour telle. N'ayant pas de coupole, elle manque du trait nécessaire pour ressembler à son modèle. »

C'est une mauvaise raison. Je dirai plus tard pourquoi : je citerai le texte formel des miracles de saint Maximin. La pensée de l'existence des coupoles et des églises à coupoles en France le gêne encore, préoccupé qu'il est, *à priori*, de la source unique, nécessaire, purement latine. Car il n'a pas entrevu, dès l'origine, le dualisme de l'inspiration chrétienne dans les principes de construction. Voici comment il écarte ces témoins embarrassants :

« Il n'y a rien à dire ici des reproductions en grand de l'église d'Aix-la-Chapelle, qui sont ou furent toutes postérieures à l'an mille, et accommodées au système roman, comme la rotonde aujourd'hui détruite de Saint-Bénigne de Dijon, comme les polygones encore existant d'Ottmarsheim (Haut-Rhin) et de Rieux-Minervois (Aude) ». (*Ibidem.*)

Mais, au contraire, il y a beaucoup à dire et Quicherat n'en dit pas un mot

Quicherat ici est victime d'un excès de critique. Il devient formaliste. Des arguments, pour être produits doivent être, suivant lui, précédemment admis à se produire ; il récuse tous les témoins qui ne sont pas nés avant l'an mille et il devient ainsi l'esclave de sa procédure : il se prive des avantages et des bénéfices d'une enquête générale et universelle. Il ne veut pas tenir compte des renseignements de seconde main, des indications fournies par les fils de ces témoins antérieurs à l'an mille. Cependant tous les moyens sont bons pour connaître la vérité. Si je trouve en France, dans un monument postérieur à l'an mille, un principe qui se rencontrait déjà dans un édifice élevé en 800, j'en conclus justement qu'il y a transmission d'une époque à l'autre, quand bien même je n'aurais pas de témoins qui vinssent m'affirmer que la tradition s'est faite régulièrement, méthodiquement, judiciairement, par-devant notaire. Il y a eu communication en fait ? cela doit suffire. C'est une mauvaise chicane d'exiger que cette communication soit prou-

vée en droit, et Quicherat, dans son système absolu, par une tendance naturelle de son esprit, lui qui était l'homme libéral par excellence, Quicherat aurait été l'adversaire des démonstrations d'évidence des vérités de fait. Il aurait été avec l'inquisition contre Galilée !

Ce point de fait qui crève les yeux, c'est que certains principes dont on constate l'existence et l'affirmation dans les constructions postérieures à l'an mille et accommodées au style roman, comme la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon, comme les polygones d'Ottmarsheim (Haut-Rhin) et de Rieux-Minervois (Aude) existaient déjà à l'état de tendances dans l'Église d'Aix-la-Chapelle. Ce dernier point est admis et proclamé par Quicherat.

Pourquoi n'a-t-il pas voulu aller plus loin ? C'est qu'aveuglé par son parti pris de la source unique latine et basilicale, il n'a pas voulu tenir compte des principes grecs, des principes byzantins apportés en Gaule et dans l'Occident dès le début par l'art oriental. C'est qu'il n'a vu que Rome et son influence, à une époque où Rome et son influence ne comptaient presque pour rien et ne se survivaient que dans les procédés matériels de la main-d'œuvre et de la construction. C'est parce que Quicherat a méconnu cette profonde orientalisation et byzantinisation de la Gaule et de l'Italie que je vous ai prouvée l'année dernière.

Quicherat avait codifié ses admirables recherches avant les belles découvertes de M. de Voguë.

Il n'a pas pu comprendre non plus qu'il y avait eu un art, un style néo-grec ou byzantin en Italie, dès les six premiers siècles de l'ère. Vous verrez qu'il confessera plus loin qu'il ne connaissait pas l'Italie.

Quicherat a mis au compte de l'art latin toute l'évolution byzantine des arts italiens antérieure aux temps romans. Il a méconnu le caractère byzantin de l'École lombarde et l'influence byzantine s'exerçant en France dès les Mérovingiens et surtout sous les Carolingiens.

Quicherat prenait tout cela pour de l'art latin pur, tandis qu'aux temps mérovingiens et carolingiens, il ne subsistait de latin ou de romain que le plan basilical toujours en vogue et les procédés

d'exécution matérielle de la maçonnerie, procédés conservés par les corporations.

Quicherat n'a pas connu la preuve de la pénétration byzantine directe établie par l'existence de la sculpture des sarcophages du sud-ouest; il n'a pas connu l'existence de l'école lombarde dans ses rapports avec l'école byzantine ou du moins il n'a pas pu ou n'a pas voulu en tenir compte.

Quicherat a négligé de tenir compte des communications de peuple à peuple, communications à la suite desquelles certains principes de l'école byzantine — devenue, par le contact avec les barbares, l'école lombarde, — se sont transmis à la Gaule et notamment à la Normandie, comme Ruprich-Robert l'a démontré.

Aujourd'hui on ne peut pas comprendre l'art roman sans avoir auparavant étudié l'art byzantin et l'art lombard, de même que l'art du Nord.

Quicherat, dans le dernier état de sa pensée, avouait avec son entière loyauté qu'il ne connaissait pas l'Italie, Quicherat subodorant, passez-moi l'expression, l'importance de la question lombarde, avant qu'elle ait été traitée à fond par M. de Dartein, par Ruprich-Robert et par Cattaneo, Quicherat nous révélait ainsi les inquiétudes de sa conscience et nous laissait voir qu'il tremblait pour sa théorie de la latinité primordiale et nécessaire.

J'en étais là de ces réflexions quand lundi soir, à sept heures, je précise, un ami me communiqua un mémoire du plus brillant élève de Jules Quicherat, sur les fouilles récentes de la Basilique de Tours. Je n'ouvris pas sans émotion le travail de M. R. de Lasteyrie. Allais-je y trouver la confirmation ou l'infirmation préventive de mes sentiments sur l'existence d'une construction carolingienne, construction qui m'avait été révélée par un monument publié par Quicherat en 1875, mais dont le maître n'avait pas songé à se servir et qu'il n'avait pas interrogé ? Allais-je compter un contradicteur de plus, ou bien, dans le cas si désirable d'une conformité de sentiments, serais-je obligé de reconnaître qu'une découverte due à de certains procédés inédits, et à laquelle je tiens beaucoup, avait été faite par un autre et que le monument resté muet pour Quicherat avait trouvé un autre confident que moi-même ?

Une double joie a succédé à cette émotion. M. de Lasteyrie n'a pas traité particulièrement et spécialement la question de la latinité sur laquelle d'ailleurs au point de vue où il se plaçait, il n'avait pas à se prononcer. La question reste donc ouverte de ce côté. En second lieu, dans une magistrale dissertation, il établit suivant toutes les règles de la plus rigoureuse démonstration scientifique, par une voie toute différente de la mienne, par l'architecture, que la Basilique de Tours a passé par un état carolingien.

Quel bonheur! Aux partisans des vieilles méthodes, aux incrédules, je pourrai opposer l'autorité du successeur de Jules Quicherat.

Et puis quel autre bonheur! ma découverte est restée vierge. Or, écoutez-moi aujourd'hui en confidence.

Je suis parvenu, par l'étude exclusive et intensive de la sculpture, à isoler l'élément spécial et caractéristique du décor carolingien et à pouvoir prouver ensuite sa parenté plus ou moins directe, plus ou moins immédiate avec l'inspiration orientale. Je cultive cet élément du décor carolingien comme on cultive un microbe pathologique. Je l'ai domestiqué, je vous démontrerai que c'est un principe d'origine, de famille orientale et grecque.

Je l'ai recueilli en France sur d'innombrables fragments d'architecture sculptée. J'en possède des centaines de photographies. Je vous les ferai connaître en temps utile.

En ce qui concerne Saint-Martin de Tours, j'ai rencontré un microbe révélateur sur un morceau de plâtre qui ne mesure pas 20 centimètres carrés. Je ne connais pas même en nature ce moellon, dont l'existence m'a été notifiée par une photographie en réduction de Mgr Chevalier et par la gravure que Quicherat en a fait exécuter. Eh bien! grâce à une théorie qui vous sera communiquée cette année, la simple vue de ce fragment m'a permis d'un seul coup d'œil, sans rédiger de mémoire, de conclure d'une manière générale absolument comme M. de Lasteyrie

Je suis très fier de ce résultat.

Je continue à faire l'inventaire des connaissances de notre temps sur la question qui nous occupe, en mettant en parallèle les connaissances que je voudrais leur voir substituer.

Voyez quel est mon embarras! Dans la pensée de ceux qui ne veulent pas ou ne peuvent pénétrer, comme je viens de le faire,

jusqu'au fond de l'opinion de Jules Quicherat, on dira que d'avance mes propositions se trouvent condamnées par sa doctrine. D'autre part, vous voyez combien cette doctrine est sujette à caution et combien, sur certains points, elle manquait de bases. L'auteur avouait n'avoir pas comparé. Il a pratiqué la science que j'ai qualifiée de cellulaire. Il a volontairement dédaigné de se renseigner auprès des monuments italiens, d'origine lombarde, nés sous l'inspiration byzantine. Vous verrez ce que je leur ferai dire à ces monuments. Bien plus ! il n'a pas même voulu admettre aux honneurs de la discussion les renseignements que nous offraient les monuments de l'Asie Mineure. Il les a défiés. Vous jugerez peut-être que c'était imprudent en écoutant leurs sincères dépositions et leurs réclamations légitimes.

Ce n'est pas tout. L'appui d'un autre maître va encore me faire défaut. Je ne peux pas m'appuyer sur Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc a entrevu la vérité dans plusieurs passages du *Dictionnaire* ; il ne l'a pas proclamée, et en somme, même dans la dernière expression de sa pensée, il semble avoir conclu contre ma proposition, ou du moins mes contradicteurs pourront puiser des arguments contre moi dans Viollet-le-Duc.

« En France, vers le xe siècle, dit Viollet-le-Duc (voir *l'Art russe*, p. 32), l'élément gallo-romain, qui dominait alors aussi bien dans la structure architectonique que dans l'ornementation, est étouffé peu à peu sous l'influence de l'art byzantin, dans le Midi particulièrement, et scandinave-asiatique, dans le Nord.

« Ce que nous appelons le *Roman* en France, n'est, à tout prendre, qu'un apport asiatique sur un fonds romain. La structure quasi romaine subsiste avec une certaine persistance dans les provinces du Nord ; mais dans l'Ouest, la structure byzantine exerce une grande influence et modifie profondément l'architecture, pendant qu'au Nord, au Centre, à l'Ouest et au Midi, l'ornementation gallo-romaine disparaît presque simultanément. »

L'ornementation gallo-romaine, le fonds romain dominant avant le xie siècle, dit Viollet-le-Duc ! C'est désolant !

Que fait-il donc des sarcophages du Sud-Ouest ?

Que fait-il donc de toutes les sculptures dont je vous révélerai

l'existence cette année? Il ne les a pas connues..... Constatons cela sur l'inventaire. Là encore il y aura des remaniements à opérer.

Messieurs, nous sommes ici, dans notre enseignement, comme en famille. Vous m'avez toujours permis de parler avec abandon. C'est une récompense de mon dévouement absolu pour vous, dévouement dont j'espère vous donner encore des preuves. Laissez-moi encore aujourd'hui penser tout haut et m'exprimer sans méfiance, comme on le fait avec des amis.

Eh bien ! je vous avoue que vis-à-vis du dehors je suis obligé de jouer serré et de tirer un reçu de tout ce que j'apporte dans l'appartement dont je vous ai parlé en commençant. Comprenez bien ma situation.

Si je produis un fait nouveau en contradiction avec la doctrine sur laquelle vit tout un bataillon d'archéologues qui prétendent régenter la pensée de notre époque, on s'indigne et on se récrie. Je reçois des injures. J'en ai là un paquet dans ma serviette. Je remercie les amis qui me les ont fait connaître. Mon propriétaire, c'est-à-dire l'opinion publique, qui n'a pas le temps de rien approfondir et qui fait partie du groupe des archéologues de comptes rendus, mon propriétaire alarmé n'est pas content. Il me reproche assez justement de bouleverser les aîtres de son appartement et les habitudes paisibles de sa maison. Il me fait payer le dérangement que je lui cause. Puis, quand je veux déménager de la question, en emportant le bagage que j'y ai introduit, il prétend que tout cela est devenu immeuble par destination ; il me conteste mon droit de propriété. Et après m'avoir contredit, on se sert contre moi de ce que j'ai apporté dans la maison et on continue à me critiquer. Vous me comprenez à demi-mot... J'ai intérêt à ce qu'on connaisse l'état primitif de la question.

Insulté d'abord, pillé ensuite. Voilà le lot de l'enseignement public.

Si l'enseignement public ne contient que ce qui se trouve dans les livres et retarde sur eux, le professeur n'est pas exposé à ces désagréments.

Je considère, moi, que l'enseignement supérieur doit être fait de

première main et ne doit pas suivre, mais doit précéder l'opinion publique.

Viollet-le-Duc n'a pas cherché à démontrer l'exercice d'une influence byzantine avant l'époque romane. Il n'a pas voulu remonter au delà du xe siècle. J'estime qu'il a eu tort.

Je m'appliquerai, au contraire, à vous prouver que la communication entre l'Occident et l'Orient n'eut pas seulement lieu au xie et au xiie siècle, mais qu'elle se fit d'une manière très complète et très générale dès le vie siècle et qu'elle se continua pendant tous les temps carolingiens.

L'inventaire, l'état de lieux que je suis en train de dresser avec vous n'est pas une préoccupation qui me soit personnelle.

Un savant a pris la plume pour le rédiger, l'imprimer et le léguer à l'avenir, mais dans un tout autre esprit. On saura très exactement plus tard ce qu'a été dans les vingt dernières années du xixe siècle, le dogme officiel pédagogique sur la matière qui nous occupe.

M. Alfred Ramé a lu à la Sorbonne, dans la séance du 11 avril 1882, un mémoire très remarquable intitulé : *De l'État de nos connaissances sur l'architecture carolingienne* [1].

Il faut que vous le connaissiez tous.

Cet article est la négation préventive, anticipée, de tout ce que j'aurai à vous exposer. Son auteur a déclaré que nous ne pouvions rien savoir actuellement sur l'art qui a précédé les temps romans et il a recommandé de s'abstenir.

Donc au seuil de l'étude que j'entreprends cette année, se dresse un obstacle qui paraît infranchissable.

En effet, conçu par un esprit d'une haute valeur, ce mémoire est très vigoureusement pensé et très fermement écrit. Mais il n'est pas l'œuvre d'un archéologue ni d'un praticien.

Sans doute, la science peut en tirer quelques avantages; mais il offre en même temps de nombreux dangers.

Il suffirait à un écolier d'apprendre par cœur quelques passages de ce mémoire pour se donner la tournure d'un esprit fort et pour

1. Ce mémoire a été imprimé dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques, section d'archéologie*, année 1882, p. 185 à 213.

désarmer, aux yeux des demi-savants, l'érudit le plus perspicace. C'est une œuvre de négation. Nous lui opposerons une œuvre d'affirmation.

Pour parvenir à justifier sa proposition, qu'a fait Alfred Ramé dans son travail ?

S'est-il absorbé dans la méditation et dans la comparaison ? Est-il allé se retremper et se désaltérer aux sources vives de l'analyse monumentale ? A-t-il ceint ses reins pour le voyage de Compostelle ou pour celui de la Mecque ? S'est-il embarqué dans un pieux pèlerinage archéologique ? A-t-il pris la besace et le bâton du Juif errant ? A-t-il été de monument en monument, de relique en relique, de porte en porte, se recommandant à tous les saints ou à tous les prophètes du Paradis, mendier fièrement sur les grands chemins, à la sueur de son front, le pain de la vérité ?

Pas du tout.

Il n'a pas quitté sa chaise curule de magistrat. Ses plus longs voyages, au moment de la rédaction de son mémoire, n'ont pas toujours dépassé la longueur des rayons d'une bibliothèque.

Il a dressé des fiches de tous les monuments proposés par les livres comme carolingiens et il a cherché dans d'autres livres à démontrer qu'il ne peut pas y avoir de monuments carolingiens ; il a collectionné les documents qui sont de nature à faire obstacle à leur attribution.

Dès lors, à quoi servirait de se déranger et de se tourmenter ?

La méthode préconisée par Ramé est une méthode funeste. Elle tend à décourager les observations et à ne tolérer que les calculs.

Je vais tâcher de définir et commenter pittoresquement l'esprit et la tendance du Mémoire, on peut presque dire du réquisitoire de M. Alfred Ramé, qui était un très éminent magistrat et avait été un très éloquent procureur général. Moi, pauvre avocat du client méprisé et condamné d'avance, je n'ai pas à me gêner vis-à-vis de l'accusation.

M. Ramé ne s'est pas dit : cherchons le Carolingien dans tous les monuments de la France, par tous les moyens possibles. Il y en a peut-être, attendons, observons ! Pas du tout. Il a dit en substance : On se moque de nous quand on nous parle d'art carolingien. Voici le relevé de tout ce que les livres sérieux ont donné.

J'ai fait subir successivement à tous ces prévenus un sévère interrogatoire. Aucun de ces monuments n'a pu établir son identité par des pièces authentiques. Rien n'est prouvé. Donc il n'y a pas un seul monument carolingien ayant ses papiers en règle. Le carolingien en France est un imposteur, un vagabond, un va-nu-pieds sans aveu, et j'invite la gendarmerie scientifique et les autres agents de la force universitaire ou académique à lui courir sus et à lui mettre la main au collet.

Le carolingien n'a pas d'existence légale ; il ne peut pas ester en justice ni comparaître devant l'histoire. Le Code n'a pas prévu son existence. Il n'a pas de place dans l'ordre social. Non seulement on peut l'ignorer sans honte, mais on doit même le considérer comme non avenu. Un érudit bien élevé ne peut pas fréquenter de pareils monuments. Savourons donc à son égard notre ignorance, car cette ignorance c'est de la critique, et rien qu'avec cette critique, en ne faisant rien et en niant tout, nous sommes bien plus forts, bien plus utiles à la science que les malheureux qui se donnent tant de peine pour chercher ce qu'il est impossible de trouver.

Dieu sait alors combien la tranchante théorie du procureur général a été cruellement appliquée et quelles gorges chaudes on a fait des infortunés érudits de province, dont le zèle quelquefois dépassait la critique et les moyens d'action, et qui maladroitement prêtaient le flanc à la pédanterie.

Juger les monuments d'ensemble, par l'architecture et par les textes, est un grand danger. Dans ce système on ne tient pas compte des remaniements successifs. On attribue, en fait de sculpture et de décoration, à une même époque, *celle de la réfection des édifices*, certains morceaux qui appartiennent au contraire à des époques absolument différentes.

Le même chapiteau antique a quelquefois été réemployé dans quatre réfections successives, aux temps mérovingiens, aux temps romans et quelquefois à deux époques distinctes des temps romans. Je vous le prouverai par des exemples individuels.

Quand vous appliquez un texte à l'ensemble d'un édifice, vous ne distinguez pas les éléments nouveaux des éléments anciens. Vous êtes fatalement amené à vous tromper.

Jusqu'à l'époque gothique, complètement émancipée et qui a

innové dans tout, les nombreuses constructions de nos cathédrales et de nos grandes abbayes ont été fort souvent des reconstructions et des restaurations plutôt que des constructions nouvelles, dans lesquelles on pratiqua le réemploi de nombreux fragments sculptés. Il s'en suit qu'on ne peut pas dater sûrement les monuments de sculpture avec les textes nous racontant la destruction ou la disparition des murs auxquels ces sculptures étaient adossées. Dans des cas très nombreux, les sculptures ont survécu et ont été mélangées à des monuments nouveaux, dont il faut les séparer et avec lesquels les textes pris en bloc tendent à les confondre.

Il n'y a qu'un seul moyen de se reconnaître; c'est la critique; non pas celle des textes que recommandait uniquement Ramé, mais la critique des monuments, c'est-à-dire l'analyse des œuvres d'art, c'est-à-dire la comparaison et la confrontation des monuments entre eux.

Le seul procédé scientifique est la méthode que vous connaissez.

Les textes, vous dirai-je contrairement à l'avis de M. Ramé, les textes, il faut s'en servir; mais surtout il faut s'en méfier. M. Ramé se trompait. Il encourageait la fatale manie qui consiste à croire qu'un historien peut faire un archéologue et un artiste.

Comment procède M. Ramé.

Voici un exemple :

La crypte de Saint-Irénée, à Lyon, a des caractères d'une haute antiquité. Elle est vraisemblablement antérieure à l'époque carolingienne.

L'absence de documents, des remaniements considérables imposent une grande réserve.

Avant le beau mémoire que je connais depuis quarante-huit heures, la théorie de la non-existence des monuments carolingiens était devenue, peut-on dire d'une façon générale, un axiôme de l'enseignement archéologique, une de ces vérités fondamentales sur lesquelles on construit un édifice de raisonnements, une sorte d'engrenage intellectuel, qui finit par faire partie en quelque sorte de l'économie d'un ordre social. J'avais été élevé dans ces idées-là. Je les ai partagées. Je sais ce qu'il m'en a coûté pour reconquérir mon indépendance intellectuelle.

Le fait s'était déjà produit au sujet de la théorie de la Renais-

sance et de la part de l'antiquité classique dans l'œuvre de cette renaissance.

Le même fait va se reproduire à propos des démonstrations qui auront lieu ici.

Le latin, battu en brèche, dans son œuvre prétendue du XIVe et du XVe siècle, ne laissera pas, sans protester, démontrer qu'il n'est presque pour rien dans la première mise en mouvement du monde actuel et qu'à aucune époque il n'a pas été le point de départ de l'art moderne.

Ou bien, Quicherat, dans un enseignement inspiré par le classicisme latin, Viòllet-le-Duc, dans une page imprudente démentie par l'esprit général de son œuvre, Alfred Ramé, dans un réquisitoire rempli d'une procédure malsaine, véritable code de Pyrrhonisme, ont eu raison : c'est-à-dire la Grèce orientale n'a pas eu de prise sur notre tempérament occidental avant la fin du Xe siècle et les temps romans. Alors apprenez par cœur les trente pages d'Alfred Ramé et dispensez-vous de vous déranger pour voyager, et même pour venir ici. Il ne manquera pas de savants de bonne volonté qui se chargeront d'endormir vos inquiétudes et de légitimer votre scepticisme. Vous partagerez avec eux l'avantage qu'il y a dans toute société organisée, à être du parti du plus fort et à appartenir à la religion d'État. Pour moi, je ne tiens pas à retenir des auditeurs hostiles ni à ennuyer des disciples indifférents.

— Ou bien j'ai raison. — Alors groupez-vous autour de cette chaire.

Soutenez-moi de vos sympathies.

Militons ensemble pour la bonne cause, et quand bien même nous devrions succomber provisoirement, sous la vengeance des routines pédagogiques coalisées, méritons qu'au jour du triomphe définitif, encore bien lointain, on dise de nous que nous n'avons pas été des champions sans courage ni des serviteurs inutiles de la vérité. Conservez la foi. Soutenons-nous par l'espérance. Nous aussi nous sortirons des catacombes du Louvre et nos croyances trouveront leur Constantin.

TROISIÈME LEÇON

23 DÉCEMBRE 1891

LES ÉLÉMENTS ORIENTAUX

DANS L'ART OCCIDENTAL

DE LA PÉRIODE MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE

MESDAMES, MESSIEURS,

Vous savez où nous en sommes. La leçon de mercredi dernier vous a fait connaître l'état de la question d'après les livres en vogue et les opinions courantes. Un état des lieux *ne varietur* a été dressé devant vous au sujet des croyances actuelles. Je vous ai montré en même temps d'où allaient venir les changements qui se préparent. C'est la méconnaissance des influences orientales qui a enfermé la science contemporaine dans une impasse, dans une sorte de prison dont elle semble ne pas pouvoir sortir.

Vous l'aiderez à s'évader et je vous prie de vouloir bien travailler ici avec moi à sa délivrance.

Vous comprenez donc maintenant que c'est dans cet Orient oublié et méconnu par notre éducation antérieure qu'il faut aller chercher la lumière. C'est là qu'il faut aller contempler et étudier sur place la véritable inspiration primordiale de l'art chrétien. C'est là qu'il faut aller interroger l'art *byzantin* ou *néo-grec* ou *gréco-oriental*.

Qu'est-ce que c'était que cet art byzantin ou néo-grec pendant les six premiers siècles de l'ère?

J'ai essayé de vous le dire l'année dernière, en analysant deux livres qui feront époque dans l'histoire de l'enseignement : *La Syrie Centrale*, de M. le marquis de Vogüé, et *L'art de bâtir chez les Byzantins*, de M. Auguste Choisy.

Du IVe au VIIe siècle il a existé en Syrie une école de constructeurs habiles, d'ingénieurs et d'artistes nourris des traditions grecques, inspirés aussi des traditions orientales, et en même temps animés d'un esprit nouveau.

Je vais rappeler d'un mot quelques-unes des conclusions de M. de Vogüé :

« Tandis qu'en Occident le sentiment de l'art s'éteignait peu à peu sous la rude étreinte des Barbares, en Orient, en Syrie du moins, il existait une secte intelligente qui maintenait les bonnes traditions et les rajeunissait par d'heureuses innovations.

« Dans quelles limites s'exerça l'influence de cette école? Dans quelle mesure ses enseignements ou ses exemples contribuèrent-ils à la Renaissance occidentale du XIe siècle? Quelle part enfin l'Orient byzantin eut-il dans la formation de notre art français du moyen âge? Je ne prétends pas résoudre définitivement ces problèmes. On trouvera du moins dans nos dessins les principaux éléments de la solution. »

Vous voyez bien que je ne fais que continuer une œuvre déjà commencée dans les trente pages de l'introduction de *La Syrie centrale*.

M. de Vogüé (*Syrie centrale*, p. 21) dit qu'il ne croit pas à une communication unique entre l'Orient et l'Occident à l'époque des Croisades.

« Pour ma part, ajoute-t-il, je ne saurais croire à une influence aussi subite, ni à une propagande aussi rapide ; à mon sens l'enseignement oriental a été plus ancien et plus direct ; il a précédé les Croisades ; il a préparé de longue main le mouvement architectural qui s'est produit au onzième et au douzième siècle en Occident sous l'influence de causes toutes locales.

« Il est permis de supposer que sans aller jusqu'en Syrie les constructeurs inexpérimentés des huitième, neuvième et dixième

siècles ont pu avoir connaissance des méthodes qui y étaient ou y avaient été en usage, des formes qui y avaient prévalu. On peut croire que les premiers artistes venus d'Orient à l'appel des Barbares couronnés étaient des élèves ou des héritiers des écoles fécondes de la Syrie. »

Je m'appliquerai à vous démontrer combien était vrai et juste le pressentiment de M. le marquis de Vogüé. Je rapprocherai sur le tableau lumineux la grammaire décorative de l'Orient et celle de l'Occident. Vous constaterez qu'il n'y en a qu'une seule.

Vous venez de voir que M. le marquis de Vogüé avait pressenti et embrassé du regard presque toutes les conséquences de la grande découverte, contre lesquelles la malveillance, l'ignorance, la paresse, la mauvaise foi n'ont pas complètement prévalu, bien qu'elles soient parvenues à les tenir jusqu'à ce jour en quarantaine. Il fut un temps où on était traité de mauvais Français quand on osait laisser soupçonner qu'on accordait à l'Orient une action directe sur notre art occidental. Les seules origines latines étaient tolérées. On n'admettait les prétentions de l'Orient que comme l'expression d'une origine nuageuse et extrêmement lointaine. La seule chose qu'on prît en considération, c'était le courtage italien avec lequel on confondait la marchandise d'Orient, Je vous ai lu les protestations très vives de Longpérier et celles de Vitet. A l'heure actuelle, la latinité fait encore de l'obstruction par tous les moyens possibles. J'en sais quelque chose (j'ai eu bien de la peine à me décrasser); j'ai fait, par mon éducation, partie du *Syndicat de la latinité.*

Un autre savant, d'une merveilleuse clairvoyance, M. Auguste Choisy, dans son *Art de bâtir chez les Byzantins*, a montré d'un mot qu'il comprenait spontanément et devinait tout ce qui vous sera péniblement démontré au début de cette année, à savoir l'origine de la décoration byzantine, qui fut celle de toutes les écoles de l'Occident chrétien.

« Il faut ici distinguer, dit très bien M. Auguste Choisy (*L'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 161), les éléments de construction de ceux qui touchent à l'ornement. Si l'on admet que l'art byzantin résulte d'éléments asiatiques incorporés à l'architecture romaine, la côte Syrienne, qui est, après celle d'Ionie, le grand entrepôt du commerce de l'Orient avec Rome, se présente, elle aussi, dans

une situation topographique qui fait présumer une influence. Cette influence est réelle. Mais elle porte avant tout sur le côté décoratif de l'art. On a dès longtemps rapproché de la sculpture byzantine la sculpture juive du tombeau des Rois ou des portes du Temple ou même la sculpture gréco-syrienne des villes du Haut-Oronte. » (De Saulcy, *Histoire de l'art judaïque*. — Viollet-le-Duc, *Entretien sur l'architecture*, sixième entretien. — De Vogüé, *Syrie centrale*).

La décoration sculptée, voilà l'apport probable des influences syriennes dans l'architecture byzantine.

L'année dernière je vous ai fait le tableau de la civilisation orientale de la Syrie. Cette année je vais vous montrer que tous les éléments de cette civilisation, considérés individuellement, nous ont profondément pénétrés.

C'est à l'aide de l'ornement que je ferai ma preuve.

L'ornement byzantin peut se décomposer. Il est formé de divers principes simples, qui se combinent à l'infini dans les applications, mais qu'on peut toujours reconnaître et isoler. Voici quelques-uns de ses principes, dont j'excepte à dessein les monogrammes chrétiens, les symboles : le poisson, l'ancre, etc.

La Marguerite.

L'Étoile à six rais.

L'Hélice.

La Tresse ou la Natte.

L'Enroulement.

La Fleur de lys.

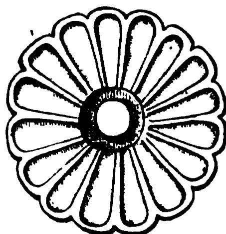
L'As de Pique.

La Palmette.

Ce sont là d'irréfutables preuves de l'origine bien exclusivement orientale de l'ornementation en vogue dans le monde chrétien au VIIe et au VIIIe siècle.

Le cours d'aujourd'hui sera fatalement très ennuyeux. Je dois vous donner des notions, des références qui ne pourront trouver place au moment où nous vous communiquerons nos projections lumineuses. Il faut que vous sachiez d'avance quelque chose de positif sur les monuments qui vous seront présentés dans la nuit.

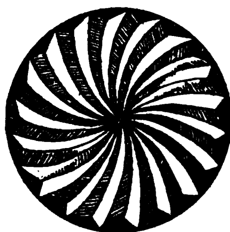
La *Marguerite* à nombreuses pétales (fig. 14).


Fig. 14. — La Marguerite.

Exemples : Au musée du Louvre, dans la salle assyrienne, seuil du palais de Ninive; au musée du Louvre, dans la salle de la mission Dieulafoy; au musée du Louvre dans la salle judaïque, sur de très nombreux sarcophages.

Je vous ai menés dans les salles orientales du Louvre constater l'existence de ce décor sur un grand nombre de monuments.

L'Hélice (fig. 15). Motif pratiqué en Orient. Nombreux exemples dans la *Syrie centrale*, p. 92, fig. 35, linteau Dïr Sanbil, et, pl. 46, linteau de Moudjeleia.


Fig. 15. — L'Hélice.

Il ne peut pas y avoir de doute sur les monuments publiés par M. de Vogüé. Non seulement tous les monuments de la Syrie examinés par M. de Vogüé sont antérieurs au VIIIe siècle et à la conquête définitive de l'Islamisme en Asie, mais encore un grand nombre de ces monuments nous fournissent la preuve qu'ils ne sont pas très éloignés du premier triomphe du christianisme, c'est-à-dire du IVe et du Ve siècle.

La Fleur de Lys (fig. 16) apparaît absolument nettement sur des sculptures d'un château près de Safa en Syrie, VIIe siècle. Ce château s'appelle Kharbet-el-Beïda, ce qui veut dire la Ruine Blanche (Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 24).


Fig. 16. — La Fleur de lys.

A ce propos, M. de Vogüé a écrit une très belle page que je vous recommande de lire. C'est une pensée superbe, pleine d'aperçus profonds. Elle n'a pas encore été comprise en France. M. Cattaneo, au contraire, l'a judicieusement appréciée et en a fait l'éloge en adoptant les vues de M. de Vogüé (*Syrie centrale*, tome I, p. 70).

L'Enroulement (fig. 17) fut pratiqué comme motif de décoration dans tout le monde chrétien du Bassin de la Méditerranée, dès le

VIe et le VIIe siècle, et même peut-être beaucoup avant et beaucoup après.

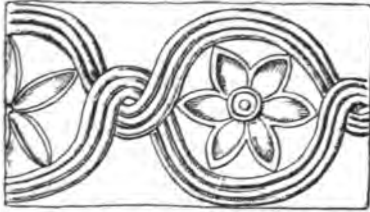


Fig. 17. — L'Enroulement.

Exemples : La porte de Behioh en Syrie (gravée dans la *Syrie centrale*, pl. 137 du tome II.) Une tombe du Baptistère d'Albenga (Cattaneo, p. 72). Le monument de Henchir Goubeul en Afrique. (*Instructions du comité des travaux historiques*, 1889, p. 154 et suivantes). Enfin d'innombrables fragments de sculpture dans la Gaule du VIIe au Xe siècle.

Sur les communications de l'art byzantin et oriental dans le bassin de la Méditerranée, M. Héron de Villefosse a émis de judicieuses observations dans le *Bulletin des antiquaires* de France (années 1878-1880), à propos de l'autel de Saint-Montanus et d'un tombeau découvert par lui à Henchir Zoui. A chaque pas pendant le cours de sa mission en Afrique, M. de Villefosse ne peut pas s'empêcher de constater deux faits : 1° Que toutes les sculptures qu'il a relevées en Algérie sont inspirées de l'art byzantin ; 2° qu'elles présentent de l'analogie avec les œuvres sculptées mérovingiennes [1].

Par leur scepticisme à l'endroit de toutes les récentes découvertes faites en Orient, Quicherat et ses imitateurs ont contesté l'importance et la date du monument de Béhioh, comme celles de tous les monuments de l'Asie Mineure. Cela dérangeait un système historique imaginé avant la découverte du monument.

C'est bien à tort. J'ai fait justice, mercredi dernier, de ces fins de non recevoir. Car cette date, avec la limite supérieure du VIIe siècle, certaine déjà par les inscriptions grecques locales, cette date est affirmée par l'existence, chez nous, de la châsse de saint Mommole, conservée dans l'église de Saint-Benoît-sur-Loire, et offrant le même système de décoration.

1. Voir également à ce sujet, dans les Instructions du ministère, *Recherches des antiquités dans le nord de l'Afrique* (1890), p. Cagnat, Reinach, Duveyrier etc., 1 vol. in-8°, pl.

La châsse de saint Mommole a une date certaine : le VIIe siècle, 679 à 685. (Voyez les *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* de M. Le Blant, t. II, p. 377-379). De plus, cette châsse de saint Mommole avec ses *chérubins ailés* (*cherubim*) a un aspect profondément oriental. Qui oserait dire que c'est l'Occident qui a spontanément pratiqué le premier ce style de décoration et l'a plus tard exporté en Orient? C'est pourtant ce qu'on est obligé de soutenir en appliquant le système autrefois défendu par Quicherat. Dans le cas particulier de la décoration de la porte de l'église de Béhioh, il serait absurde de dire que les enroulements ont été apportés en Asie par les chrétiens au XIIe siècle. Je puis, en effet, vous prouver que l'enroulement était bien un motif national en Syrie, dès une époque très reculée, et un produit de l'inspiration autochtone. Il me suffira pour cela de vous faire faire des projections lumineuses reproduisant les monuments du VIe ou du VIIe siècle.

Par exemple je vous invite à étudier les manuscrits syriaques antérieurs au Xe siècle.

M. Stossoff, dans un bel ouvrage intitulé : *L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes* (Saint-Pétersbourg, 1887, in-folio), a consacré plusieurs planches à l'art syriaque. On y voit très nettement pratiqué le système décoratif de l'enroulement.

A cette preuve il serait facile d'en ajouter beaucoup d'autres en invoquant le témoignage des monuments publiés par M. de Vogüé. Voyez dans la *Syrie centrale*.

Il me suffit d'insister sur un monument très remarquable et hors ligne, conservé au musée du Louvre, et dont la date est certaine grâce à une inscription. Je veux parler de la mosaïque de Kabr'Hiram, gravée dans l'*Atlas* de la *Mission de Phénicie* de M. Renan, 1864, pl. XLIV, texte p. 607 et suivantes; gravée également dans les *Annales archéologiques*, de Didron, années 1863 et 1864, tomes 23 et 24. Article de M. Jules Durand, intitulé la *Mosaïque de Sour*, t. 23, p. 278-282, t. 24, p. 205 à 210 et 286 à 292. Commentée enfin dans le *Catalogue des Inscriptions grecques* de W. Fröhner.

Je vous en parlerai en détail et je vous la ferai voir dans les salles nouvelles où on est en train de l'installer.

« Une inscription grecque nous apprend que l'église a été consacrée à saint Christophe, sous le chorévêque Georges et le diacre Cyrus, au nom des fermiers et des laboureurs de l'endroit. L'inscription établit également que jusqu'à l'invasion musulmane, la localité qui entourait l'église était une banlieue de Tyr, riche en exploitations agricoles ». Renan : *Mission de Phénicie*, texte p. 608.

« La mosaïque, comme l'église, offrait trois travées. Celle du milieu, plus large et plus courte que les deux autres, comprend l'inscription qui sans doute était placée au pied de l'autel, une rosace, et, faisant face à la porte, un riche enroulement de trente et un médaillons divisés et reliés entre eux par des rinceaux ornés de feuillages et de fleurs, qui s'échappent de vases situés aux quatre coins ». *Ibidem*, p. 609.

Je vous raconterai ce soir tout cela en détail et je vous expliquerai comment M. Renan est arrivé à dater le travail du mosaïste.

Il conclut ainsi :

« Malgré les fortes raisons qu'on a fait valoir pour distinguer deux époques dans la mosaïque de Saint-Christophe, nous croyons donc qu'il faut abandonner cette hypothèse. La mosaïque est pour nous de la date indiquée par l'inscription, date qui est probablement l'an 575 après Jésus-Christ. Toutes les objections *a priori* doivent céder devant les preuves presque matérielles qu'on en a. » *Ibid.*, p. 624-625.

Voilà donc une décoration d'enroulements à date certaine, de la fin du VI[e] siècle, et bien authentiquement syrienne. On ne peut pas dire qu'elle a été importée au XII[e] siècle par les Occidentaux.

La Palmette (fig. 18 et 18 bis) présente beaucoup de variétés. Dans l'art mérovingien elle est souvent ouverte comme des ailes d'oiseaux, souvent pendante comme des feuilles de saule pleureur, ou encore combinée avec la fleur de lys. Exemples : sur un ambon de la cathédrale de Grado, VIII[e] siècle ; sarcophage de Saint-Drausin (Voir Ed. Le Blant, *Sarc. chrét. de Gaule*, p. 14) ; parapet de la Mère de

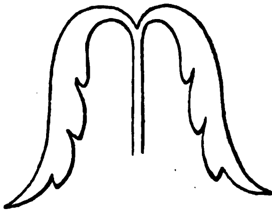


Fig. 18. — La Palmette.

Dieu à Constantinople (Cattaneo, édition française, p. 273); un chapiteau de Baquouza, daté du VII[e] siècle (Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 118).

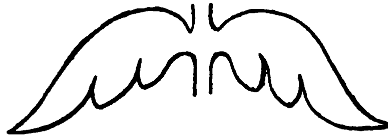


Fig. 18 bis. — Autre forme de la Palmette.

Feuille ou Palmette, en forme d'*As de pique* (fig. 19) ou en forme de fer de lance, arc en forme de grenade, ou en forme de grappe de raisin, ou en forme de pomme de pin. Quelquefois, l'as de pique peut se confondre avec le cœur.

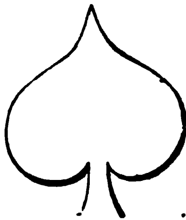


Fig. 19.
L'As de pique.

Exemples : sur un chapiteau de pilastre du temple de Dealsamin; sur une corniche à Serdjilla (Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 31 et 151).

L'As de pique depuis les temps chrétiens est un principe décoratif absolument oriental et syriaque, au moins depuis le V[e] siècle. Preuve indiscutable dans la planche 151 de la *Syrie centrale*, qui reproduit des peintures et des sculptures d'une porte d'église de Deïr Sanbil en Syrie. Une inscription porte une date du syriaque correspondant au 7 juillet 420 ; un ouvrier chrétien l'a ornée de deux monogrammes avec ces mots : *Ceci triomphe!* inscrits près de la croix. Dans tous les versets, on sent un accent de victoire. C'est le moment de la grande expansion du christianisme.

La simple analyse que je viens de faire devant vous d'une partie de la grammaire décorative de l'Orient, est la preuve irréfutable de l'origine bien exclusivement orientale de l'ornementation en vogue dans le monde chrétien du VII[e] au VIII[e] siècle.

Pour le nier il faudrait être aveugle ou de parti pris.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA TROISIÈME LEÇON :

De Vogüé. *Syrie centrale* (Tome I, p. 78). La Fleur de Lys. Nombreuses autres citations de la *Syrie centrale*, indiquées au cours de la leçon.

Cattaneo. *Architecture du VIe au IXe siècles.*

Rohault de Fleury. *La Messe.* Tympan d'un ciborium trouvé à Aïn-Sultan.

De Rossi. *Bulletin d'archéologie chrétienne* (1877, p. 112 et 113 et 878, p. 123). Description du tympan d'un ciborium trouvé à Aïn-Sultan.

Renan. *Mission de Phénicie* (1864). La mosaïque de Kabr'Hiram.

QUATRIÈME LEÇON

6 JANVIER 1891.

LES ÉLÉMENTS ORIENTAUX

DANS L'ART OCCIDENTAL

DE LA PÉRIODE MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE

(*Suite*)

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous continuerons aujourd'hui à apprendre à lire et à épeler sur les documents orientaux, une langue ornementale que nous trouverons transplantée chez nous, dès l'époque de la christianisation définitive de l'Occident.

Vous savez ce que nous avons prouvé le mercredi 23 décembre, au sujet de la rosace ou fleur de marguerite, de l'hélice, de la palmette, de l'as de pique, de la fleur de lys et de l'enroulement, dont la mosaïque de Kabr' Hiram est un des types les plus connus. Tout cela est, au premier chef, oriental et syrien. Il faut que vous soyez bien convaincus du caractère profondément oriental de tous ces principes originels. Il faut que vous les ayez dessinés sous leur forme bien purement et bien incontestablement orientale, ou, sans cela, vous ne comprendrez *rien* à ce que je cherche à démontrer et les choses iront comme elles ont été jusqu'à présent.

Aujourd'hui nous traiterons d'abord de la *Natte* et de ses provenances ethnographiques.

Nous démontrerons ensuite l'existence du décor dit de l'*Étoile à six rais*, de ses composés et de ses accessoires dans l'art syrien et asiatique des plus hautes époques, et nous définirons en dernier lieu l'état de cet agent de décoration, au VIIe siècle. Nous constaterons sa présence en Afrique, particulièrement à Carthage et en Tunisie, c'est-à-dire là où sont notoirement passés les Phéniciens. Nous expliquerons que le courant phénicien qui avait existé dès la plus haute antiquité est rétabli au profit de l'art néo-grec au commencement de notre ère.

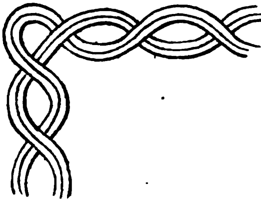
Vous verrez que le courant oriental existait en Afrique et à Carthage même avant les temps chrétiens (Preuves dans le *Bull. archéol. du Com. des trav. hist.*, 1889). Il faut savoir distinguer ce courant oriental du courant romain ou gréco-romain, du paganisme développé par Rome latine avant l'accès au trône des empereurs syriens et avant le transport du siège de l'Empire à Nicomédie. En tout cas, ce courant a régné dans tout le bassin de la Méditerranée, d'une manière très sensible, depuis la diffusion du christianisme. Ou bien il a été créé par une propagande morale, qui est celle même du christianisme, derrière lequel et dans le sillage duquel se glissait le commerce ; ou bien c'est le négoce, ce sont les relations commerciales compliquées de pénétrations ethnographiques de même provenance et d'influences asiatiques antérieures dont a profité le christianisme pour se propager. Les deux causes de diffusion ont agi simultanément ou successivement. Quoi qu'il en soit, les effets produits ne sont pas discutables. Il y a eu, à un certain moment de l'histoire de l'humanité, transport d'une grammaire d'art d'un point à un autre point du monde ancien, comme il y a eu transport de certaines croyances morales. Voilà un point de fait qui sera démontré par l'évidence scientifique.

L'art chrétien, qui dès les premiers siècles a eu une incroyable unité, n'a, pas plus que la foi chrétienne, une source latine et païenne. L'unité dont je parle, l'uniformité n'a existé que dans la conformité avec l'art grec oriental.

C'est une monstruosité d'avoir osé enseigner le contraire depuis trois cents ans dans toutes nos écoles.

Rome, à tous les points de vue, n'a jamais été qu'une étape du voyage de l'Église vers l'Occident, et, en ce qui concerne l'histoire

de l'art, elle s'est trompée et elle nous a trompés quand elle a voulu se faire considérer comme un point de départ.


Fig. 20. — La Tresse.

L'élément décoratif de la *Tresse* (fig. 20), d'essence orientale, remonte aux plus hautes époques de l'art assyrien. On peut le voir sur une pixide du musée du Louvre. Je vous l'ai montré l'année dernière par une projection.

Au VIe, au VIIe, au VIIIe siècle de l'ère, c'est-à-dire au moment de la plus grande expansion de l'art byzantin ou gréco-oriental, ce principe ornemental était bien vivant et bien actif dans la sphère même où il avait pris naissance, ou bien dans laquelle il s'était développé de très bonne heure.

J'ai pour garants de cette vérité certains manuscrits syriaques à la décoration desquels *l'entrelacs* ou la *tresse* a présidé. Vous pouvez consulter à cet égard les renseignements consignés par M. Stossoff dans son livre : *L'ornement Slave et Oriental d'après les manuscrits anciens et modernes* (Saint-Pétersbourg, 1887, in-folio), notamment dans les planches CXXVII, CXXVIII, CXXIX.

La tresse, la natte et l'enroulement au VIe siècle, en Orient, sur un monument à date certaine. Magnifique miniature grecque (Labarte, *Arts industriels*, 2e édition, t. II, p. 163), où les tresses et les enroulements sont bien évidents. La miniature a été tirée du ms. de la bibliothèque impériale de Vienne contenant les œuvres du célèbre médecin Dioscorides.

Ce manuscrit a été écrit pour la princesse Juliana Anicia, fille de l'Empereur d'Occident Olybrius, qui s'était retirée à Constantinople, où elle mourut dans les premières années du règne de Justinien, c'est-à-dire dans la première moitié du VIe siècle. La miniature offre le portrait de la princesse Juliana Anicia entre la Prudence et la Magnanimité.

Labarte constate, à ce propos, la grande amélioration qui s'est produite dans l'art de peindre depuis le siècle de Constantin, et la supériorité que les œuvres du sixième siècle avaient acquise en Orient sur celles du IVe et du Ve siècle.

C'est au commencement du VIe siècle, ajoute Labarte, qu'il

faut faire remonter la transformation de l'art chrétien et l'origine du style byzantin.

Voilà une opinion bonne à citer.

Le motif décoratif de la *Tresse*, si vieux en Orient, n'a jamais cessé d'y être pratiqué jusqu'au temps des croisades et cela sans interruption. De sorte qu'on ne peut pas dire qu'il ait été importé d'Occident en Orient à aucune époque, mais il faut, au contraire, reconnaître qu'il est venu chez nous nécessairement de cet Orient où il n'a jamais cessé d'être en honneur.

Consultez les plus anciens manuscrits coptes du Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, notamment quelques fragments récemment rapportés par M. Maspero, et le manuscrit 13 du fonds copte, folio 218, datant du XIIe siècle. Vous y verrez une croix couverte d'entrelacs comme les croix en pierre irlandaises et écossaises. Le motif fondamental de toutes ornementations est toujours la tresse et l'entrelacs.

Consultez aussi le volume suivant : *L'album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs d'Égypte*, par Henri Hyvernat (Rome, 1888, in-folio), ouvrage imprimé qui se trouve au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

Vous n'y verrez pas seulement le constant usage en Orient de l'élément décoratif dont nous parlons. Vous serez encore frappés de la ressemblance qui existe entre les manuscrits *coptes* et les manuscrits francs. (Entrelacs et oiseaux à gros becs : voir *Bastard*[1]). Je me promets de vous faire remarquer quelque chose de plus extraordinaire encore : c'est la preuve d'une communication certaine entre l'Égypte et la Perse, d'une part, et, d'autre part, l'Irlande et l'Écosse, à propos de la décoration hiberno-saxonne.

Dans un livre que je n'avais pas encore consulté à mon grand dommage et qui est intitulé : *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, M. Kondakoff arrive à peu près aux mêmes conclusions que moi, à propos de plusieurs

1. Bastard (Cte A. de) : *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin, depuis le IVe siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVIe*. Paris, 1835 et suiv. 20 liv. f°.

manuscrits découverts par lui dans la bibliothèque du Mont-Sinaï et qui datent tous du IXe siècle.

M. Kondakoff remarque dans deux manuscrits de Jean Climaque, d'une écriture fine et élégante du IXe siècle, des initiales formées tantôt de poissons et d'oiseaux, tantôt de rubans tressés ou de tiges noueuses. Il remarque aussi un manuscrit de saint Théodore Stoudite, n° 401, de la même date, où se voient des initiales ophiomorphiques, composées d'entrelacs, de serpents, ressemblant beaucoup aux manuscrits du XIIe siècle en Occident; et il écrit :

« Une certaine bizarrerie de composition, des formes capricieuses et le choix des sujets nous permettent de supposer que cette ornementation tire son origine de l'Égypte, même au point de vue symbolique. » Mais sa hardiesse l'effraie bientôt et M. Kondakoff déclare que cette hypothèse lui paraît risquée.

Quittons l'Asie et passons en Grèce.

La décoration architectonique, c'est-à-dire la seule sculpture qui ait existé aux temps mérovingiens et carolingiens en Grèce, quelle est-elle ?

Suivant M. Cattaneo, il reste beaucoup de travaux de sculpture à Byzance et dans les autres cités grecques. Le style de cette sculpture avait pour caractère la profusion des ornements et laissait un libre cours à la plus exubérante fantaisie et à une richesse toute asiatique.

On peut dire, en parlant de la sculpture et de la décoration, que tout ce qui se voit en Orient se trouve en Occident dès le VIe siècle.

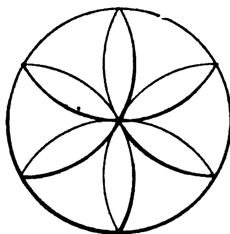


Fig. 21
L'Étoile à six rais.

On rencontre l'*Étoile à six rais* (fig. 21) sur les monuments de source asiatique dans tout le bassin de la Méditerranée[1]. Le musée du Louvre possède des photographies d'après le seuil d'un palais de Ninive (VIIe s. avant l'ère) sur lequel on constate la présence de l'Étoile à six rais. On voit encore cet ornement sur les *Briques de Tunisie* publiées par M. de la Blanchère[2]. Il y a des briques à huit rais au musée du Louvre.

1. Sur la présence de l'Étoile à six rais en Afrique, voyez le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1880 et 1882, p. 270 et suivantes.

2. *Revue archéologique*, 3e année, tome XI, Janvier-juin 1888, p. 303.

Sur le portail sud de l'église de Sainte-Sophie de Trébizonde, se trouvent de grandes Étoiles à six rais[1]. C'est une tradition conservée jusqu'au XIIIe et au XIVe siècle.

Le gothique s'était beaucoup souvenu du byzantin. La grande erreur a été de confondre à l'époque de la Renaissance classique le Grec, le Byzantin avec le Romain.

Veuillez méditer sur cette pensée :

A Venise, l'art n'a pas été gêné au XVe siècle ni au XVIe par les Byzantins. A Rome et à Florence, il a été tué par les Romains.

Il y avait antipathie, antinomie entre l'art chrétien, d'où sortait la vraie Renaissance naturellement issue du gothique, et l'art antique païen, c'est-à-dire l'art romain.

L'Étoile à six rais est surtout remarquable sur une série très curieuse de monuments d'origine indiscutablement orientale et syrienne, à savoir sur les ossuaires judéo-grecs. Là le contact de l'Occident avec la Syrie et même avec la Palestine ne peut pas être douteux. Je suis étonné de pouvoir dire en 1892 que c'est une doctrine nouvelle; et même, enhardi par une contradiction aussi nette que peu clairvoyante, et que j'ai le droit d'apprécier puisqu'elle est publique, j'oserai déclarer que ma découverte a quelque importance. Les conséquences en seront plus nombreuses et plus graves que ne le soupçonnent ceux qui ont souri ou hoché la tête lors de ma première affirmation.

« Les ossuaires judéo-grecs, dit M. Clermont-Ganneau[2], sont assez fréquemment ornés de dessins taillés le plus souvent en creux et parfois rehaussés de rouge. Les ornementations ne sont que des variations d'un thème décoratif presque unique. La face de l'ossuaire est partagée en deux parties symétriques dont l'une est la répétition de l'autre : chacune d'elles contient une rosace soit géométrique, soit fleurie, d'une complication et d'une richesse plus ou moins grande, entourée d'un cercle de couronnes concentriques visiblement tracées au compas, quelquefois contournées de fleurons ou petites rosaces. Le tout encadré dans des lignes sinueuses, canne-

1. Cf. Texier, *L'architecture byzantine*, et Essenwein, la *Décadence de l'architecture classique*.

2. *Revue archéologique*, 1873, t. XXV, p. 398, 304. Les deux articles sont à lire en entier.

lées, festonnées, ou des baguettes de feuillage. Ces décorations qui parfois ne manquent pas d'une certaine élégance dénotent un art d'assez basse époque et trahissent pour la plupart une grande négligence d'exécution. Elles sont particulièrement intéressantes pour l'archéologue en ce qu'elles paraissent simuler de véritables panneaux de bois peints et sculptés ; rien ne ressemble plus à ces coffrets funéraires supportés par des pieds bas que les coffres en bois grossièrement décorés de fleur et de rosace qui, aujourd'hui encore, font partie du mobilier des paysans de la Palestine. Il est donc, en effet, bien probable, et l'expression talmudique qui sert à le désigner — si cela signifie réellement cèdre — tend à prouver que les ossuaires étaient primitivement de véritables coffrets en bois dont les monuments que nous connaissons ne sont, pour ainsi dire, que l'exacte traduction en pierre. »

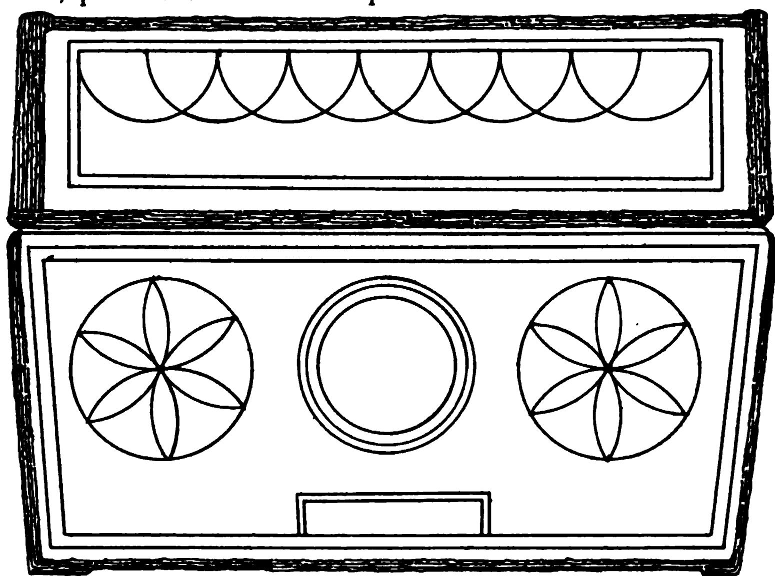


Fig. 22. — Ossuaire d'Alexandrie.

L'ossuaire juif est le type de la châsse mérovingienne, ainsi qu'on peut le voir par le rapprochement de deux dessins ci-après, représentant, le premier un ossuaire d'Alexandrie, le second une petite châsse mérovingienne conservée au musée de Poitiers (fig. 22 et 23).

Quelle lumière l'histoire de l'art répand sur l'histoire générale ! Les autres sources d'informations eussent-elles disparu, nous saurions par elle qu'Alexandrie et l'Égypte ont été une étape de la civilisation moderne depuis le christianisme.

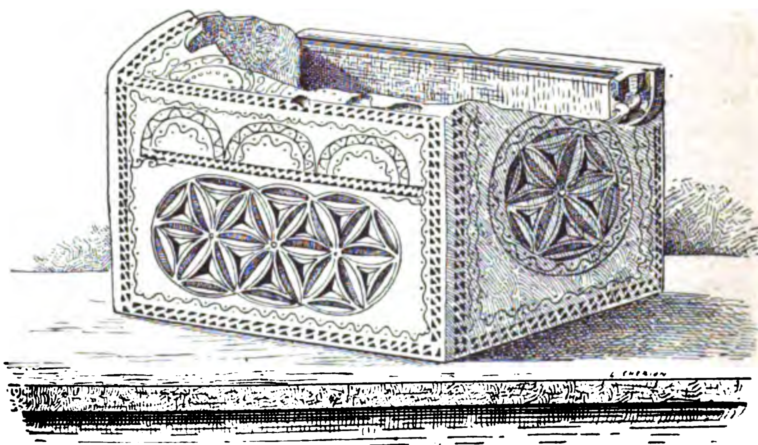


Fig. 23. — Châsse du musée de Poitiers [1].

Je ne peux pas séparer les Syriens de la Syrie et leurs œuvres, des autres Syriens, d'une colonie très nombreuse qui existait en Gaule et qui y vivait selon ses lois, suivant ses mœurs, c'est-à-dire conformément aux principes d'une esthétique qui n'avait pas abdiqué sa nationalité en venant s'épanouir en Gaule. La littérature du Canada n'est pas une langue de l'Amérique et on peut étudier le français dans certains monuments littéraires géographiquement américains. Il en est de même des monuments Syriens qui se trouvent chez nous aux temps mérovingiens et carolingiens. En vertu d'une sorte de loi des capitulations, eux et leurs similaires n'ont pas perdu leur statut personnel. Il faut les juger suivant les coutumes de leur pays et il ne faut pas les soustraire à leur juridiction nationale ni leur contester leur état civil.

1. L'ossuaire mesure 0,61 cent. de large sur 0, 40 cent. de haut, et les dimensions de la petite châsse de Poitiers sont de 0, 13 × 0, 10 1/2.

Ils font partie d'un tout indivisible qui est une pensée nettement et individuellement ethnographique.

Grégoire de Tours nous apprend que la Gaule avait de nombreux rapports avec l'Orient.

Il y eut donc chez nous pénétration de l'élément oriental par la voie des communications ecclésiastiques.

Inutile de rappeler ici en détail que la liturgie des églises de Vienne et de Lyon était grecque à l'origine.

Saint Pothin et saint Irénée étaient des Grecs [1].

M. l'abbé Duchesne, dont l'autorité en cette matière est absolument indiscutable, démontre que c'est à Lyon, et, par conséquent, par l'entremise des Grecs que j'ai déjà nommés, que s'établit la première constitution officielle de l'Église des Gaules.

D'un autre côté, l'Église de Lyon se rattache encore à l'Asie grecque par une certaine tradition légendaire et par saint Polycarpe, disciple de l'apôtre saint Jean. La science est ici d'accord avec la légende pour proclamer le caractère oriental et hellénique de notre première conversion à la foi. Nous avons reçu directement de Judée la doctrine du Christ et n'avons pas eu besoin du courtage de l'Italie.

Quelle que soit l'opinion que l'on professe sur le premier évêque de Paris et sur l'époque de son apostolat, un fait est bien certain ; Saint Denys (*Dionysos*) était un Grec.

Mais la voie religieuse officielle ne fut pas la seule que suivit le génie grec pour nous envahir. Vous savez même, par ce que je vous ai dit déjà, que le débordement de la personnalité grecque et orientale avait précédé le triomphe définitif du christianisme et que, si cette invasion de l'Asie s'annonçait avant 312, elle fut, après cette date, évidente et irrésistible.

Saint Jérôme, mort en 420, dit que les Syriens sont partout [2].

Je vous ai déjà dit quelque chose de cela l'année dernière.

Ils remplissaient au début, dans les premiers siècles, les métiers les plus humbles : ils étaient porteurs, jardiniers, esclaves.

Ils apportèrent de nouvelles plantes à l'Occident. Les plus culti-

1. Consultez là-dessus les *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* de M. Le Blant.

2. Commentaires sur Ezéchiel. In Ezechiel XXVII, 16, epist. CXXX, 7.

vés des Syriens étaient précepteurs et danseurs. Ils ont le rôle des esclaves grecs de l'antiquité. *Græculus esuriens in cœlum, jusseris, ibit*, a dit Juvénal. Ce rôle se releva avec le temps. Ils se font marchands, importateurs, commissionnaires, banquiers. Ils semblent reprendre à leur compte la vieille tradition phénicienne. Ce qu'ils vulgarisent à ce moment, c'est l'influence grecque de l'Orient, c'est la civilisation que nous connaissons par le livre de M. de Vogüé, la *Syrie Centrale*.

Les Syriens faisaient un grand commerce avec l'Occident. Ce commerce consistait en ivoire, étoffes, pierres précieuses, encens, épices, vins (le vin de Gaza était servi sur la table des rois et des grands personnages), laine, verre, peaux, cuirs, papyrus, fruits, huile surtout [1]

Les Syriens se rencontraient dans tous les ports de la Méditerranée et de l'Adriatique, à toutes les escales de la traversée entre l'Orient et l'Occident. Sidoine Apollinaire parle des Syriens qui chantent l'office (*Psallunt*) à Ravenne [2]. On aperçoit donc les Syriens à toutes les étapes de la marche en avant de l'art néo-grec ou byzantin vers l'Occident, vers cet Occident qui ne tend qu'à une chose, par toutes sortes de moyens, à désapprendre et à dépouiller sa latinité. La culture gangrenée du monde occidental se tourne instinctivement vers l'Orient et s'ouvre à toutes les effluves, à tous les souffles qui viennent de ce côté.

L'activité du commerce entre Marseille, la vieille Phocée phénicienne, et la côte de Syrie est attestée par Grégoire de Tours [3]. Un texte hagiographique parle des marchands de Paris qui faisaient fréquemment le voyage de Syrie [4]. Bien plus, un marchand syrien habitant Paris acheta, à prix d'argent, le siège épiscopal de cette ville et introduisit dans l'administration du diocèse une foule de Syriens de sa famille. C'est Grégoire qui le raconte dans son livre X, chap. XXVI. La présence des Syriens en Gaule est affirmée par nombre de tombes syriennes. Il y en avait à Besançon [5], à Trèves, à Narbonne, à Arles [6], à Lyon et aux environs.

1. Saint Jérôme in Ezechiel, XVIII, 16-18.
2. Œuvres de Sidoine, p. 69 de l'édition Nisard, lettre XXII.
3. *Histoire ecclésiastique des Francs*, liv. IV, chap. 2.
4. *Vitæ sanctæ Genovefæ*, chap. 6, p. 140.
5. *Revue archéologique*, t. XXXVIII, p. 85.
6. Ed. Le Blant, t. II, n° 521, II, 460, n° 613, A.

Voici l'épitaphe, moitié en vers grecs, moitié en prose latine, d'un marchand syrien, possesseur aux environs de Lyon d'une campagne à laquelle il a donné le nom de son pays (CANATHA, Genay) :

« Enfant vertueux et doux d'Athélé, décurion de la cité de Canatha, en Syrie, il a quitté sa patrie pour venir dans ce pays faire du commerce ; il avait à Lyon une boutique fournie de *marchandises d'Aquitaine*. L'irrésistible destin lui a fait trouver la mort sur la terre étrangère[1]. »

« C'était aussi une formule nationale, dit M. Ed. Le Blant, (*Épigraphie chrétienne en Gaule et dans l'Afrique romaine*, p. 50), que faisaient graver sur les tombes de leurs morts ces hommes communément désignés sous le nom générique de *Syri*, qui venaient en Occident pour y exercer quelque commerce. Leurs épitaphes présentent l'indication de la patrie, la date du mois syro-macédonien en usage dans leur pays natal. Un marbre de Côme appartenant à un de ces personnages, et qui porte par exception l'indication des *Calendes de novembre*, montre par sa formule qu'il s'agit là d'une mention étrangère et inaccoutumée. »

Les inscriptions placées sur les sépulcres des Syriens ont une forme toute spéciale. M. Le Blant les a soigneusement distinguées et classées dans une catégorie à part qu'il a formée. Elles sont ordinairement rédigées en grec. Ces Syriens ont conservé leur comput national, le comput syro-macédonien. On les appelait Macédoniens à Alexandrie d'Égypte en vertu d'une concession impériale. Ces chrétiens, pour la langue, pour toutes les idées morales autres que la religion, sont restés fidèles à l'état de choses créé en Orient par la conquête macédonienne. Ils colportent de par le monde la culture grecque importée en Asie Mineure par Alexandre, telle que cette culture s'est modifiée par une alliance avec les éléments orientaux purs et telle qu'elle s'est épanouie dans les derniers temps à Antioche du IVe au VIe siècle.

M. Le Blant a reconnu, vous le voyez, la présence des Syriens en Gaule, mais il a singulièrement amoindri les conséquences de leur séjour parmi les populations de l'Occident et n'a pas voulu cher-

1. Voyez Allmer et Dissard, *Musée de Lyon, inscriptions antiques*, t. III, p. 490.

cher dans l'art la preuve parallèle, le témoignage corrélatif de leur passage. Il a bien dit « qu'ils devaient être chez nous en quelque nombre » ; mais il s'est borné à constater que les inscriptions grecques sont actuellement rares chez nous et qu'en tout cas, les archéologues des derniers siècles ne nous ont laissé que la copie de deux marbres chrétiens de cette nature, ceux d'*Eusebia* et de *Cassianos*. Une seule, ajoute-t-il, a été trouvée depuis eux, vers le commencement de ce siècle ; elle marquait la sépulture d'un fidèle appelé Ἄζιζος Ἀγριππα, originaire de l'Orient, comme tant de gens désignés comme lui par le nom vague de *Syri* et venus d'ordinaire en Italie et en Gaule pour y exercer une industrie (*Sid. Apoll.* Epit., LI, nº 9).

Les preuves abondent dans mes mains.

L'existence de colonies syriennes en France, au VIᵉ siècle, est constatée par Jonas, le biographe de saint Colomban, moine de Bobbio, presque contemporain, chapitre 41 (*Vita S. Colombani abbatis auctore Jona monacho Bobiensi fere aequali. Acta Sanctorum S. Benedicti*, t. II). Ce Jonas était de Suse en Piémont ; il cite Tite-Live et Virgile à côté de l'Écriture sainte. Son livre est un des monuments les plus curieux de l'époque mérovingienne. Montalembert en a traduit et commenté un passage dans ses *Moines d'Occident* (tome II, p. 516). C'est le récit de l'exil et de la fuite de saint Colomban : on y surprend un contact, un rapport, une affinité de doctrines, des sympathies de croyances entre les Syriens et les Irlandais et les Anglo-saxons, c'est-à-dire avec la majorité des moines mérovingiens. On n'a jamais remarqué ce contact matériel. Il est très curieux cependant à étudier, car il se retrouve, comme je vous le prouverai, dans le domaine de l'art, attesté par d'indiscutables monuments. Les textes en disent long quand on les applique à la question et qu'on les force à parler à coups de pierres. Il y a longtemps que l'esprit anglo-saxon et irlandais a été mis en contact intime et immédiat avec l'esprit biblique, hébraïque et oriental. La biblique Angleterre s'en doute-t-elle ? En tout cas, l'histoire le lui apprendra.

Colomban, fugitif et proscrit, arrive à Orléans, dans cette ville où Grégoire de Tours a déjà mentionné la présence de nombreux Syriens. Colomban envoie deux de ses frères en avant pour se pro-

curer des vivres. Mais on ne veut rien leur vendre ni donner, pour ne pas contrevenir aux défenses royales. On les traitait comme des gens mis hors la loi, hors la paix du roi, et qu'il était défendu par la loi salique d'accueillir, sous peine d'encourir l'amende énorme alors de six cents deniers. Les églises mêmes leur étaient fermées par ordre du roi. Mais en revenant sur leurs pas, ils rencontrent une femme *syrienne*, de cette colonie d'Orientaux dont la présence en Gaule est déjà signalée sous Childebert Ier. Elle leur demande d'où ils viennent, et l'ayant su, leur offre l'hospitalité, et leur donne tout ce qu'il leur fallait. « Moi, aussi, dit-elle, je suis comme vous étrangère et je viens du lointain soleil d'Orient. » Elle avait un mari aveugle à qui Colomban rendit la vue. Le peuple d'Orléans en fut ému : mais on n'osait témoigner qu'en secret sa vénération au proscrit[1].

Ces Syriens étaient à la fois très influents par leurs richesses, nous le savons par Grégoire de Tours, et au début très décriés. Salvien en a porté le témoignage et parle d'eux avec mépris (*De Gubernatione Dei*. IV, p. 69). Il dit en effet : « Pour ne pas parler d'une autre espèce d'hommes, considérons isolément la foule des gens d'affaires et de tous les Syriens qui se sont presque emparés de la majeure partie des villes ; examinons si la vie de tous ces hommes est autre chose que la préméditation du vol et l'habitude invétérée du mensonge. »

On croirait entendre un antisémite de nos jours.

Je suis le premier à interpréter dans un sens déterminé et à apprécier dans ses conséquences au point de vue de l'art la présence de ces émigrés de la terre asiatique ; mais l'existence de foyers syriens, d'un milieu de culture syrienne, a été déjà fort bien constatée par différents historiens[2]. J'ai déjà cité M. Le Blant. Voyez ce qu'a dit M. Longnon dans sa *Géographie de la Gaule au VIe siècle*.

La théorie de l'éducation du monde moderne par l'Orient et par la Grèce chrétienne est une doctrine qui est née spontanément dans quelques esprits, il y a près de cinquante ans, à l'époque où commencèrent les études sérieuses sur le moyen âge, au temps où

1. Jonas traduit et commenté par Montalembert (*Jonas*, chap. 41.)

2. Cf. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, et Longnon, *Géographie de la Gaule au VIe siècle*, p. 177.

les *Annales archéologiques*, fondées par Didron, se mirent à paraître, et où le même Didron, avant d'écrire son *Histoire de Dieu*, alla visiter la Grèce et les couvents de l'Athos.

On sentit vaguement tout d'abord que c'était peut-être de ce côté qu'il fallait chercher. Mais la bonne voie fut bientôt abandonnée.

Il faut lire, rassurez-vous, ou tout au moins parcourir les vingt premiers volumes des *Annales archéologiques* et s'inspirer de l'esprit qui règne dans leurs pages. On était alors tout à la Grèce. La Rome païenne n'avait pas encore accompli définitivement son œuvre néfaste.

Cette théorie de l'éducation du monde moderne par la Grèce chrétienne, elle avait trouvé dans les frères Paul et Julien Durand des adeptes convaincus et d'ardents avocats. Le docteur Paul Durand est le traducteur du *Guide de la peinture grecque* (Voir t. II des *Annales archéologiques*).

Julien Durand est l'auteur de nombreux travaux sur l'art byzantin, dont les plus importants ont été recueillis dans les *Annales archéologiques*. Le relevé en a été fait par M. l'abbé Barbier de Montault, t. 28 des *Annales*.

Que de fois, quand j'étais jeune, les deux bons vieillards ont essayé de me convertir à leurs croyances scientifiques ! Dans un but très honorable et très avouable de séduction, Paul Durand, un ascète qui n'était pas gracieux et commode tous les jours, m'a donné pour le Louvre quelques inscriptions chrétiennes qu'il avait découvertes en France et que j'ai eu l'honneur de déposer au Louvre. Julien Durand, qui fut mon voisin porte à porte pendant plus de quinze ans, à Paris, me prêchait tous les jours, tous les soirs, pendant deux heures, la bonne doctrine. Je n'étais pas digne alors d'un tel apostolat. J'étais aveuglé par mon éducation antérieure et je sacrifiais aux faux dieux. Je n'étais pas mûr pour la vérité.

Je vous fais en ce moment mes petites confessions de saint Augustin. Cet aveu public calme mes remords envers la mémoire de mes deux vénérables amis. J'ai honte d'avoir persisté pendant toute leur vie dans mon ignorant égarement, malgré leurs conseils.

Il m'a fallu les angoisses de la recherche personnelle et l'interro-

gation directe du sphinx de l'enseignement, pour m'arracher à ma fatale erreur, à mon fétichisme latin.

Je cherchais à tâtons, dans l'obscurité, trébuchant à chaque pas et errant dans un labyrinthe sans issue, quand par hasard j'ai enfoncé un dernier obstacle et crevé un dernier voile.

Tout à coup, comme certains personnages dans les compositions de Rembrandt, je me suis trouvé inondé de lumière.

Cette lumière était celle qui découle, ruisselle et qui ruissellera éternellement du Calvaire.

La Croix lumineuse m'avait montré le chemin.

J'avais aperçu alors très nettement la source méridionale de notre art moderne, c'est-à-dire le christianisme. J'avais compris ce jour-là ce que j'entreprends de vous démontrer.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA QUATRIÈME LEÇON

GRÉGOIRE DE TOURS. *Histoire ecclésiastique des Francs.*

E. LE BLANT. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, tome II, p. 460, et tome I, p. 328. — Prescriptions d'un concile de Narbonne pour la sanctification du dimanche, dans lequel les Syriens sont mentionnés.

ROHAULT DE FLEURY. *La Messe* (IVe Volume).

CATTANEO. *Architecture du VIe au IXe siècle.*

DE VOGÜÉ. *Syrie centrale.*

Bulletin du comité des travaux historiques (année 1899). Etoiles à six rais.

CLERMONT-GANNEAU. *Nouveaux ossuaires juifs avec inscriptions grecques et hébraïques* (Revue archéologique, nouvelle série, 14e année, 25e volume. Paris, 1873, p. 398 et suivantes).

AMÉDÉE BROUILLET. *Catalogue des collections de la ville de Poitiers* (2e partie, p. 196). Description d'un coffret mérovingien.

CINQUIÈME LEÇON [1]

13 JANVIER 1893.

INFLUENCES ORIENTALES

DANS L'ART MÉROVINGIEN ET CAROLINGIEN

(*Suite*)

MESDAMES, MESSIEURS,

Je vais continuer à prouver le caractère oriental, grec et même syrien, d'une partie de l'art occidental pendant les temps mérovingiens et carolingiens. Nous avons vu les influences orientales se répandre dans tout le bassin méditerranéen ; elles pénétrèrent aussi dans notre Gaule. Quand je ferai les projections je ne pourrai pas m'expliquer dans la nuit. Laissez-moi donc le faire d'avance, en vous parlant au moins d'un monument ou de deux monuments très importants prouvant l'existence de l'influence néo-grecque et, dans l'espèce, de l'influence plus particulièrement syrienne.

Quand je parle d'influence syrienne et palestinienne je ne fais

1. Sur la couverture du dossier de la cinquième leçon, les cinq leçons suivantes sont mentionnées comme devant y être contenues. Nous n'en avons pas trouvé trace. Nous n'avons rencontré qu'une fiche portant cette mention : « La 6e leçon du 20 janvier s'est passée en projections ».

Les 7e, 8e, 9e et 10e leçons se sont également passées en projections. Nous donnons à la suite de la cinquième leçon, d'après les notes prises au cours, l'indication de quelques-uns des monuments montrés et commentés.

allusion qu'à une *modalité* accidentelle et locale de *l'art néo-grec* on *byzantin*.

L'existence d'une certaine modalité essentiellement asiatique a été très bien comprise et définie par M. de Vogüé et par Cattaneo à propos des ruines du château de Safa en Syrie.

Qu'on n'essaie pas de me chicaner sur les mots ! Je sais comme tout le monde qu'il n'y a pas eu d'art juif officiel à aucune époque. Lisez ce qu'a dit fort bien M. Renan dans sa *Mission de Phénicie*. Les Hébreux ont toujours emprunté l'expression de leur art officiel à leurs voisins. Vous l'avez vu, le mercredi 23 décembre, dans notre visite au musée judaïque et aux salles assyriennes. Mais cet art officiel, qu'ils n'avaient pas inventé, les Juifs convertis et les premiers chrétiens ont pu concourir à le répandre dans le monde. Je ne prétends pas dire autre chose.

Je désarme ainsi d'avance les mauvaises chicanes de grammaire. Il est bien convenu que pour moi l'art syrien n'est qu'une forme spéciale, une forme restreinte d'une manifestation générale qui est l'art néo-grec, l'art byzantin.

Voici d'ailleurs comment M. Renan conclut dans le passage auquel je fais allusion :

« En mille ans le peuple juif n'eut à bâtir que trois temples, et encore ces temples, deux fois du moins, furent-ils bâtis, sous des influences étrangères.

« Les synagogues, on le sait, n'apparaissent qu'à l'époque asmonéenne et, pour les édifices, les juifs employèrent le style grec, devenu alors la loi universelle de l'art de bâtir[1] ».

Vous voyez que M. Renan conclut comme Vitet. Cependant il admet dans l'espèce générale de l'art grec un genre particulier, un sous-genre qui est l'art syrien ou hébreu, et il en a défini le caractère[2].

Ç'a été une grande erreur de Quicherat et aussi de Viollet-le-Duc, dont la pensée n'a pu parvenir du premier coup aux conclusions extrêmes et définitives, de n'admettre l'influence orientale qu'à partir du XIe siècle et après les croisades.

L'influence orientale s'est fait sentir sans doute à partir des

1. Renan. *Mission de Phénicie*, p. 905 et suivantes.
2. *Ibid.*, p. 793 et 822.

croisades et du XIe. Mais elle fut beaucoup plus forte avant cette époque. Elle règna despotiquement dans l'œuvre de pierre en Occident du VIe au Xe siècle. On doit à ce point de vue étudier l'hypogée de Poitiers à propos de ses ressemblances avec l'art byzantin oriental et syrien (fig. 24). Le monde chrétien n'avait pas attendu les croisades pour se préoccuper de la Palestine et de la Judée.



Fig. 24. — Fragment d'une sculpture de l'hypogée de Poitiers.

Il faut aussi comparer l'hypogée de Poitiers découvert par le P. Camille de la Croix, avec certains tombeaux de la Syrie centrale dessinés dans l'ouvrage de M. de Vogüé.

Il dut y avoir beaucoup de monuments semblables dans les Gaules. Alfred Ramé le reconnaît. M. le Blant en cite à Paris. Il y en eut à Montmartre. La crypte de Saint-Laurent de Grenoble est de cette famille de constructions, ou, si l'on veut, elle se rapproche des salles d'assemblée des catacombes, ce qui, par certains côtés, est un peu la même chose.

Des mots syriaques se trouvent gravés sur l'hypogée de Poitiers : *Si quis qui non hic amat adorare dominum Jesum Christum et distruit opera ista sit Anathema MARANATHA usque in simpiternum.*

D'autres textes mérovingiens confirment l'existence de cette preuve de pénétration orientale[1].

Le reliquaire de saint Mommole, commandé par cet abbé de

1. Voir Ed. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, p. 297 et 292.

Fleury-sur-Loire antérieurement à 679, rentre dans cette catégorie[1]. Il trahit très nettement l'influence asiatique et syriaque.

La découverte de l'hypogée de Poitiers avait fait une grande impression sur l'esprit de Jules Quicherat. Elle l'avait fait beaucoup réfléchir, comme les fouilles de Caranda dirigées par M. Moreau l'avaient fait également beaucoup méditer. D'autres témoignages se joindraient facilement au mien pour établir l'exactitude de cette appréciation. Au moment de sa mort, Quicherat était à la veille de modifier sa doctrine.

Il a dit en plein congrès des sociétés savantes, à la Sorbonne, en désignant du doigt le Père de la Croix : « Voilà un petit abbé qui est en train de révolutionner l'archéologie mérovingienne. »

Quicherat est mort sans avoir eu le temps de révéler les observations que lui inspirait la découverte de l'hypogée, et l'enthousiaste inventeur de ce monument se trouva en face d'une opinion publique, inquiète, qui ne savait pas s'il fallait siffler ou applaudir.

Cet ingénieux mais imprudent inventeur, avait eu la malencontreuse idée de compliquer le problème d'une question d'hagiographie, sur laquelle il était peut-être beaucoup moins préparé que sur le terrain archéologique. On l'attaqua sur cette question subsidiaire qui ne touchait en rien au fond de sa découverte ; et le principal de cette découverte, c'est-à-dire l'expression particulière d'un certain art pratiqué en Gaule à une époque déterminée, fut méconnu ou passa inaperçu.

La découverte, avec les horizons nouveaux qu'elle ouvrait, avait été éclatante, dans le domaine spécial de l'archéologie où je me place, et dont je désire qu'on ne me fasse pas sortir.

On mit un véritable acharnement à la ruiner dans son ensemble.

Il aurait suffi de distinguer la partie hagiographique de la partie archéologique.

Je vous ai décrit l'*Étoile à six rais* dans les monuments orientaux, je vais maintenant vous la montrer en Gaule mais dans un milieu d'éléments syriens :

1. *Le reliquaire de saint Mommole*, 658, 679, d'après Léon Palustre, *Bulletin monumental*, 1880, vol. 46, p. 849.


Fig. 25.
Tombeau de l'évêque Boèce.

Sur le tombeau de Boèce (fig. 25), évêque de Carpentras, mort vers le commencement du VII[e] siècle (V. *Le Blant*, *Inscriptions chrétiennes*, t. II, pl. 67, pp. 239 et 240).

Les nombreux tombeaux en plâtre trouvés dans les cimetières mérovingiens de Paris portent presque tous l'Etoile à six rais (*Le Cimetière Mérovingien de Montmartre*, par Rohault de Fleury).

A Poitiers, il y a beaucoup d'exemples d'Étoiles à six rais : à l'hypogée découvert par le P. de la Croix; à l'église Sainte-Hilaire sur le sarcophage dit de sainte Abre; au musée des Antiquaires de l'ouest (n° 165); dans un grand nombre des décorations extérieures du Baptistère Saint-Jean.

A Saint-Jouin de Marnes, près de la porte de droite, une plaque de pierre sculptée dans le goût mérovingien; deux chapiteaux mérovingiens sans astragale, du VII[e] siècle, pareils à ceux de Saint-Laurent de Grenoble.

On voit à l'église de Mazerolles [1] près Lussac (Vienne), un bas-relief décoré d'une étoile comme les plaques sculptées du temple Saint-Jean de Poitiers (Voir fig. 9, p. 122).

Les Annales Bénédictines contiennent un texte qui sert à dater le monument de Mazerolles, partie intégrante de l'église, et, par contre coup, les monuments de Poitiers qui lui ressemblent [2]. C'est le texte du testament d'Ansoald daté de 696 [3].

1. V. *Une Paroisse Poitevine*, par M. de la Nicolière. *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*. 1866.
2. Cf. *Histoire ecclésiastique du Poitou* par Dom Chamard, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 2[me] série, t. 12, p. 532.
3. Dom Fonteneau. *Texte du testament d'Ansoald*. *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. 37, p. 35, 1873.

Je pourrais multiplier les exemples de l'élément décoratif de l'étoile à six rais. On le trouve, ce qui prouve sa prodigieuse survivance, dans de nombreuses églises du XIe siècle, où il semble conserver la valeur d'un idéogramme.

Les monuments mérovingiens et carlovingiens décorés de l'étoile à six rais se rencontrent fréquemment. En dehors de ceux que je viens de vous citer, j'en ai vu à Vertou (Loire-Inférieure), à Bordeaux, dans les Deux-Sèvres, à Chinon, aux Aliscamps, etc.

Parfois l'étoile à six rais se confond avec le chrisme. Il y en a de nombreux exemples dans l'ouvrage de M. Edmont Le Blant, *Les Inscriptions chrétiennes* de la Gaule (pl. 28, 45, 78).

La confusion du Chrisme avec l'étoile est acceptée par M. Le Blant[1].

Dans ses *Inscriptions chrétiennes*, M. Le Blant nous montre (pl. 33) une *étoile ou roue à huit rais.*

L'étoile à cinq rais existe également. On la voit sur des sarcophages en plâtre du musée Carnavalet. Il y en a également sur une pierre au musée d'Evreux et dans l'ouvrage de M. Le Blant, pl. 29 et 35.

Parfois, le nombre des branches se réduit à quatre. Une étoile à quatre rais est répétée plusieurs fois sur la pierre tombale de Sandrebert, conservée au musée lapidaire de Nantes (V. la planche du *Catalogue du musée de Nantes* par M. Parenteau). On en trouve d'autres exemples en Normandie. Dans la Charente, on voit des pierres assez semblables aux claustres de Judée, ornées d'étoiles à sept rais. Il y en a aussi en Bretagne datant de l'époque mérovingienne et remployées au XIe et au XIIe siècle. Quant à l'étoile à six rais elle se rencontre partout. M. Le Blant et le P. de la Croix l'ont remarquée comme un des éléments décoratifs les plus pratiqués sur les monuments mérovingiens. Ils ont constaté la présence de cette étoile sur un très grand nombre d'inscriptions chrétiennes. Ils y reconnaissent donc une des habitudes invétérées de la décoration mérovingienne (C. de la Croix. *Cimetières et sarcophages mérovingiens du Poitou*, p. 44).

1. Voir la consultation qu'il a donnée à M. Rohault de Fleury, *Cimetière mérovingien de Montmartre*, p. 1.

Cet élément si essentiellement oriental a survécu longtemps. Ainsi à Chateau-Landon, l'archivolte est ornée d'un semis de petites croix et de petites étoiles, analogues à celles du palais de Ninive.

La marguerite se combine quelquefois avec l'étoile qu'elle a pour creux ; parfois, c'est l'hélice qui remplace l'étoile.

Mais personne n'a songé à rapprocher cet élément décoratif des éléments décoratifs orientaux et à prouver par là la communication directe de l'art oriental, gréco-syrien, et de l'art occidental dès le VIe siècle.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

RÉSUMÉ DES 6e, 7e, 8e, 9e ET 10e LEÇONS.

Ces entretiens furent consacrés tout entiers à des projections destinées à mettre sous les yeux des auditeurs des preuves de l'influence syrienne dans la décoration des monuments préromans et romans. Reprenant un à un les divers éléments de la grammaire ornementale analysés dans les précédentes leçons, le professeur en montra la présence sur les manuscrits, les parapets, les chancels, les ciboria, les les dallages, les tombeaux, les chapiteaux de France et d'Italie.

6e Leçon. — La floraison de marguerites, de palmettes et d'étoiles que l'on voit s'épanouir dans la décoration de monuments d'Asie-Mineure, on la retrouve en Afrique[1] (à Henchir-Goubeul), à Rome (Sainte-Marie du Transtévère), à Venise, à Constantinople, mêlée à des enroulements (quelquefois inscrits dans des losanges), — sur une inscription chrétienne de la Gaule, datée de 515, publiée par Le Blant, etc. Toutes ces sculptures ressemblent tellement à celles de Judée qu'on pourrait croire à de grands ateliers syriens pour l'exportation de ces pièces (comme cela se fit pour les sarcophages romains) avec des sortes de succursales en Aquitaine, exploitées par les Syriens dont nous parlent les textes.

Les tombeaux en plâtre de Montmartre portent aussi des enroulements semblables et des étoiles. Parfois l'étoile a cinq rais seulement et semble prendre la valeur d'un idéogramme.

Dans les cimetières mérovingiens et carolingiens, à Jouarre, à Poitiers, les fibules et objets divers présentant les mêmes motifs se comptent par centaines.

Dans la cathédrale de Lyon, en fouillant le pavé, on a découvert des dalles avec enroulements, hélices et étoiles. A Fourvières, fragments identiques.

Dans le département des Alpes-Maritimes, dans le petit pays de Vence, il existe un parapet avec des enroulements au centre desquels se trouve un aigle, et l'on verra reparaître plus tard cet aigle, d'origine Lombarde, sur un grand nombre de chapiteaux romans.

1. V. de la Blanchère, *Voyages d'études dans une partie de la Mauritanie* (Arch. des missions scient., 1883, et *Nouvelles archives*, Saladin, *Mission en Tunisie*. H. de Villefosse, *Rapport sur une mission archéologique en Algérie* (Arch. des missions scientifiques, II, 3e série. — Recherches des antiquités dans le nord de l'Afrique, 1890. — Mélanges G. B. de Rossi, *Mosaïques du nord de l'Afrique*.

A Saint-Pierre de Vienne, à Saint-Guilhelm du désert, mêmes sculptures de style identique. A Saint-Aoustrille près Graçay dans le département du Cher, l'église a, au pourtour de l'abside, des pilastres faits de dalles carolingiennes remployées au XIIe siècle et alternant avec des colonnes.

On pourrait objecter que la date de ces fragments est incertaine. On en connaît heureusement qui sont authentiquement datés. Par exemple, le Ciborium de Saint-Stephanus érigé entre 807 et 812; le baptistère de Cividale, de 737, etc. tous ornés dans le goût oriental avec enlacements, rosaces, hélices et parfois des grappes de raisins en forme d'as de pique, qui sont très typiques et particuliers à l'ornementation syrienne. Le sacramentaire de Monza (815), de nombreux fragments de Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle), de Saint-Seurin de Bordeaux, de Saint-Abondio de Côme, etc., fournissent d'autres exemples.

Le sacramentaire de Gellone est une mine particulièrement riche. Les en-têtes coloriés ont un caractère oriental des plus prononcés et des plus curieux; il en est même un formé de poissons, symbole du Christ.

Une cassette arabe de Pampelune présente la même ornementation.

Une des preuves les plus convaincantes que cet art est bien originaire d'Orient, et non de Rome, c'est qu'on le retrouve en Russie, à une époque où ce pays ne pouvait assurément rien emprunter à l'Italie. Dans l'Église de Saint-Dimitri à Wladimir, l'archivolte de la porte est ornée d'une frise d'enroulements pareils à ceux d'Asie Mineure et de France. La Russie, ayant de fréquents rapports avec l'Asie, il est rationnel de penser que c'est de là qu'elle empruntait les nombreux motifs orientaux qui se développent chez elle jusqu'au XIIe siècle.

7e *Leçon.* — L'as de pique se trouve en Asie-Mineure, à Deir-Sanbid, sur le linteau d'une porte. L'encadrement en est sculpté avec soin; puis un homme du peuple a tracé au-dessus, d'un trait de pinceau, un vase d'où s'échappe une vigne, sorte de sarment grêle et desséché, qui porte deux grappes représentées conventionnellement par des triangles. Cet exemple, quelque grossier qu'il soit, sert à nous manifester naïvement le sentiment populaire, car on lit à côté d'une croix : *ceci triomphe.* C'est un homme du peuple chrétien qui a écrit cette inscription. On a déjà vu que ce monument date de 420. Les dessins tracés au minium contrastent, par leur grossièreté, avec l'aspect soigné des sculptures environnantes.

L'as de pique se voit encore en Afrique, à Aïn-Sultan, sur un ciborium où, de chaque côté des cloisons, se déroule un sarment grêle et moins grossier que celui de Deïr-Sanbid et portant les mêmes grappes; même exemple sur une brique... Un bas-relief de Saint-Marc de Venise peut en être rapproché.

En France, à Saint-Lizier, sur un sarcophage de l'école du Sud-Ouest, on voit les mêmes ornements, et à Poitiers, dans l'hypogée découvert

par le Père de La Croix, un décor de feuilles ressemblant à celles du lierre se rattache pourtant à la même famille.

Le manuscrit de Gellone nous fournit de nombreux exemples de l'as de pique. On le voit employé dans l'ornementation d'une série de jolies lettres. Les formes des feuilles se rapprochent ici de celles que l'on trouve dans les détails de l'ornementation de l'hypogée du Père de La Croix. Un P avec un poisson recourbé est particulièrement intéressant; de l'autre côté de la barre dont le poisson forme le ventre, un léger trait de pinceau a jeté une tige avec un as de pique. Cela montre combien ce motif était familier aux ornemanistes.

En Bretagne, dans la crypte de Landevennec, on trouve l'as de pique sur un chapiteau ; à Lyon, à Vienne (Isère), il est combiné avec l'enroulement ; à Lyon encore, il reparaît sur un dessus de tombe daté de 814.

A Ravenne, sur le ciborium de Saint-Apollinaire de 806, des grappes de raisins sont inscrites dans un triangle et, à Sainte-Sabine de Rome, sur un parapet de 817.

A Cordoue, même style et même motif sur un fragment arabe. L'as de pique est d'ailleurs fréquent dans l'art arabe, qui a pris sa source en Syrie.

La tresse est un motif très ancien : on la trouve sur des cylindres assyriens dont l'antiquité se perd dans la nuit des temps. Elle reparaît en Syrie et dans les manuscrits de l'époque mérovingienne et carolingienne. Dans son ouvrage sur l'*Art Russe*, M. Stossof en cite qui datent de 719 et proviennent d'un manuscrit du prophète Samuel conservé à Londres (British Museum). D'autres motifs datant de 843 et cités par M. Stossof se retrouvent en France sur les voussoirs des portails d'église du Sud-Ouest et à Caen.

Dans le manuscrit de Gellone, une miniature représentant Saint-Marc, portant l'Evangile et vêtu d'étoffes orientales, est accompagnée, sur le côté, d'une sorte de nœud tressé.

Sur les croix dites Longobardes, on voit des tresses souvent terminées en têtes de serpents. Même remarque sur une pierre de l'hypogée de Poitiers; la tresse s'amincit et finit en tête de dragon. La même observation peut être faite sur les anneaux ou sigillaires en argent. Autres exemples dans le manuscrit de Gellone; sur un chapiteau de Tournus.

A Cordoue, dans les monuments de l'art arabe, on voit des ornements se rapprochant beaucoup de ceux étudiés par M. Stossof. Sur la cimaise d'une porte de Sergilla (VIIe siècle) la tresse, les palmettes sont combinées avec l'étoile et le point d'interrogation.

La tresse se trouve encore à Saint-Romain-le-Puy (Loire), à Germigny-les-Près, à Saint-Pierre de Vienne, etc.....

8e Leçon. — Après avoir suivi dans les monuments l'expansion du

motif de l'enroulement, de la tresse et de l'as de pique, nous allons étudier l'étoile à six rais, un des motifs les plus fréquents dans l'art oriental. Le seuil du palais de Ninive en est constellé. On a prétendu que cette étoile ne peut servir à caractériser un style, car il suffit d'un compas pour en obtenir une, et qu'une figure géométrique ne saurait avoir ni révéler un style quelconque... Qu'on nous explique alors pourquoi l'étoile à six rais ne paraît en France qu'à partir des temps chrétiens et de l'introduction de l'art de la Syrie et de la Palestine?..... L'étoile peut être considérée comme un des motifs orientaux des plus importants.

On la rencontre partout au bord de la mer Morte ; les ossuaires juifs en sont souvent décorés (exemples de Jérusalem et d'Alexandrie).

A Poitiers, un coffret probablement analogue à ceux des Syriens de Bordeaux, dont parle Grégoire de Tours, est orné d'étoiles.

Parfois l'étoile se complique du chrisme; c'est une autre expression d'un même principe.

Un grand nombre de briques africaines en sont estampillées.

L'étoile a été souvent prise comme un idéogramme représentant le soleil. A Carthage, sur un ex-voto romain à Saturne, l'étoile à six rais est entourée d'un croissant. Le tombeau d'Æmilia Pascasia à Bordeaux, daté de 583, celui de Boèce, évêque de Carpentras (584), portent des étoiles. Sur le tombeau de Boèce (fig. 25, page 337) elles sont disposées en semis irrégulier, et cette disposition est si fréquente qu'on est amené à penser qu'elle devait avoir une signification.

Sur le sarcophage mérovingien de Sablonière (Aisne), sur le reliquaire en terre cuite d'Andrecy (Meuse), au fronton du temple Saint-Jean à Poitiers, où sont encastrés des triangles de terre cuite, rappelant les stèles funéraires, à l'église de Mazerolles (Vienne), l'étoile est employée comme décoration, avec la marguerite.

Elle passe ainsi dans l'architecture ; on la retrouve sur la porte de l'église de Thiers et dans le Puy-de-Dôme, où les monuments du XIe siècle sont comme l'expansion, l'épanouissement du temple Saint-Jean, qui procède lui-même des ossuaires judaïques.

Les chapiteaux de Chivy (Aisne) portent aussi des étoiles à six rais.

Le manuscrit de Gellone, si curieux à tous égards et dont M. Ramé lui-même ne conteste pas le caractère oriental, renferme dans ses en-têtes, plusieurs étoiles. Dans un des sacramentaires mérovingiens étudiés par M. Léopold Delisle, une croix est ornée, au centre, d'une étoile entourée de petits besans.

9e Leçon. — L'art oriental emploie souvent une sorte de feuillette épanouie au bout d'une liane. Le même motif paraît dans des chapiteaux préromans et romans : par exemple sur un chapiteau de Moissac, que l'on a prétendu dégénéré du corinthien, avec lequel il n'a pourtant rien de commun. Et, ce qui confirme ses origines orientales, c'est

la présence de lettres arabes, incomprises de l'ornemaniste et placées là comme décor.

Le même élément végétal se retrouve à Ravenne, sur des chapiteaux certainement byzantins. On revoit cette même palmette sur une de ces clefs de saint Pierre que les papes envoyaient, comme aujourd'hui la rose d'or, aux souverains qu'ils voulaient honorer. Cette clef est d'origine byzantine.

Les palmettes sont fréquentes sur les objets de style arabo-byzantin (Musée de Cordoue). On en retrouverait le prototype sur la base d'une colonne du temple d'Apollon Didyméen de Milet (ɪvᵉ siècle avant J.-C.). C'est ce qu'il y avait d'Asiatique dans l'art grec qui a passé chez nous avec le christianisme et non par le grec stérilisé et immobilisé par la tyrannie romaine. C'est de l'art gréco-byzantin qu'est né l'art arabe, et c'est cette tradition qui est entrée dans l'art roman, préface de l'art gothique.

A Gournay, un chapiteau du xɪᵉ siècle porte très caractérisée cette même palmette. On a beaucoup dit que c'était une imitation dégénérée du corinthien. Il suffit de comparer pour voir combien les deux types diffèrent. Le style n'a rien de commun; en outre la feuille est ascendante dans le chapiteau corinthien, descendante dans celui de Gournay.

Les grammairiens de l'art ont parlé de trois ordres, sans tenir compte des éléments orientaux qui, en Asie-Mineure surtout, formaient comme une espèce d'argot. Chaque pays, chaque race y mettait sa marque. C'est de cet « argot » transformé et amélioré que sont nés le « néo-grec », le byzantin, l'arabe, et qu'a hérité le gothique, à travers le roman.

La même palmette de Gournay se retrouve, absolument semblable, dans son pays d'origine, à Baqousa, sur un chapiteau (Vogüé, pl. 118). A Tournus, sur un chapiteau mutilé engagé dans la muraille, et aussi, dans la tribune de l'orgue, sur un autre chapiteau surmonté d'une figure de style tout à fait barbare, la même palmette est visible. Et de même à Lyon sur une inscription funéraire, à Alet (Aude), à Chivy (Aisne), à Saint-Guilhelm-du-Désert (Hérault), à la cathédrale de Grado (près de Venise), etc., etc...

10ᵉ Leçon. La fleur de lys se range aussi parmi les éléments principaux de l'art oriental. On la rencontre à Gournay et à Flavigny (Côte-d'Or) sur des chapiteaux. Rome reçut aussi la fleur de lys de l'Orient : une porte de Saint-Clément en est ornée.

La palmette se combine avec le lys (parapet de Saint-Pierre de Villanova et, à Flavigny, un pilastre carolingien qui porte la même fleur que le chapiteau du xɪᵉ siècle). Sainte-Marie du Transtévère possède un ciborium où la fleur de lys prend les proportions d'une palmette. Autres exemples à Saint-Abondio de Côme (devant d'autel), dans l'évangéliaire de l'empereur Lothaire exécuté à Saint-Martin de Tours.

L'influence orientale est ici bien incontestable, puisque on y voit des dragons et un éléphant. C'est peut-être là l'origine de la fleur de lys française.

La rosace ou marguerite est peut-être l'ornement le plus fréquent dans l'art oriental. On le retrouve aussi en France (par exemple, au cloître d'Elne, Pyrénées-Orientales.)

Ce motif paraît avoir été l'élément principal et en quelque sorte national de l'Assyrie et de la Perse. A Suse, presque tous les chapiteaux du palais d'Artaxercès en sont couverts. On le voit encore sur un fragment trouvé en Palestine et que l'on croit provenir du Tombeau des rois.

Les Syriens l'ont colporté dans tout le bassin de la Méditerranée, comme autrefois les Phéniciens. En Afrique, la marguerite est employée sur un monument datant de l'empire romano-byzantin, établi par Justinien, après les Vandales. Même type sur un autel de Rousset (Bouches-du-Rhône).

Elle se combine en Syrie avec la liane et la grappe de raisins inscrites dans un triangle.

A Poitiers, à Thiers, à Grenoble, à Saint-Aignan d'Orléans, à Bayeux dans le Calvados, à Oulchy (Aisne), à Saint-Mexme de Chinon, la marguerite se retrouve, et toujours avec le style nettement oriental ; de même à Cividale, et aussi en Allemagne.

Là non plus, ce ne sont pas les oves et les rais de cœur, mais la marguerite et les éléments orientaux qui ont été préférés par les ornemanistes.

L'hélice est ordinairement entourée de lianes feuillues. C'est à peu près ainsi qu'on la rencontre dans quelques bases du temples d'Apollon Didyméen de Milet. Un fragment conservé au musée de Marseille présente un exemple de l'hélice enveloppée de lianes à feuillages.

Au tombeau de Deir-Sanbid, dans les sculptures de Moudjeleia en Syrie (Vogüé, *op. laud.*, pl. 46), sur le monument dit de la retraite des apôtres en Palestine, l'hélice est employée sans entourage de lianes.

A Lyon, à Saint-Martin de Tours, à Flavigny, à Saint-Pierre de Vienne, dans la crypte de Montmajour, elle se rencontre avec des enroulements. De même, à Saint-Apollinaire de Ravenne.

Après avoir passé en revue, comme nous l'avons fait ensemble, les principaux éléments de l'art oriental en Syrie et constaté leur introduction en France, comment nier le contact immédiat entre les deux pays et les deux arts?

ONZIÈME LEÇON

24 FÉVRIER 1892

INFLUENCES SOCIALES ET RELIGIEUSES

DANS LEURS RAPPORTS AVEC LES INFLUENCES ARTISTIQUES

MESSIEURS,

Faire l'histoire du foyer grec en Italie d'abord, et, ensuite, par voie de répercussion et de rayonnement, dans tout l'Occident;

Prouver l'existence de ce foyer grec par d'autres raisons que celles qui ont été demandées directement aux monuments eux-mêmes, et par d'autres considérants que ceux qui résultent de la comparaison et de l'analyse des essences réciproques des milieux initiateurs et des milieux initiés ;

Confirmer, par une sévère confrontation avec d'autres témoins contemporains, l'aveu arraché aux premiers ouvriers de l'œuvre chrétienne et occidentale ;

Justifier le témoignage contenu dans tant de signes et tant de marques que je vous ai appris à lire, par la déposition des hommes dont ces marques et ces signes ont traduit les sentiments ;

Forcer enfin la politique, l'histoire pure et l'économie politique à mêler leur suffrage à celui de l'archéologie :

Tel sera le but de notre entretien du 24 février.

Le cours d'aujourd'hui s'adressera plus spécialement aux historiens, aux bibliographes, aux *iconoclastes* ou aux *iconophobes*, c'est-à-dire aux personnes qui n'aiment pas les images et qui ne croient pas aux vérités qu'elles peuvent suffire à révéler.

Dans cinq leçons ordinaires et dans deux leçons supplémentaires, nous avons étudié, à l'aide de l'ornement, le propagation de l'art néo-grec à travers le monde pendant les dix premiers siècles de l'ère. Nous avons suivi à la piste les traces de l'influence orientale.

Après vous avoir montré son épanouissement dans de nombreux monuments de l'art roman, je vous ai fait remonter jusqu'à la source de cette influence. Vous n'oublierez pas, je l'espère, ma petite grammaire et mon alphabet de l'ornement. C'est la première fois que ces choses-là ont vu le jour dans la science. C'est la première fois qu'une argumentation dc ce genre a été présentée. La preuve que cette tentative était une entreprise absolument nouvelle et nécessaire, c'est que, lorsqu'en 1890, j'ai commencé à affirmer cette doctrine, mes meilleurs amis, qui connaissaient sur la matière ce que l'on rencontre dans les livres, ont fait tout ce qu'ils ont pu pour me détourner de mon projet. Ils m'ont charitablement averti que j'étais véritablement dans l'erreur et que je courais à un échec.

La bibliographie était contre moi. Et on sait que c'est dans les livres et dans les impressions morales des gens de lettres qu'on étudie d'ordinaire les œuvres d'art.

Aujourd'hui ces mêmes amis, sans s'être rendu compte de l'évolution qui s'est opérée dans leur esprit, estimeront probablement que j'insiste trop sur une vérité désormais démontrée.

Ils oublient qu'ils n'ont pas encore écrit de livres soit pour se réfuter eux-mêmes soit pour réfuter les livres où ils ont coutume de puiser leurs inspirations. Sont-ils à l'abri de toute rechute ?

Étrange ! Ceux qui ne m'écoutaient qu'à regret et avec défiance en arriveront peut-être à penser que mes preuves deviennent inutiles.

De paradoxal, je deviendrai, sans transition, banal et vulgaire à leurs yeux. On refusera peut-être un jour de m'entendre, sous prétexte que ma doctrine est trop connue et trop évidente.

Vous voudrez bien reconnaître, en tout cas, que je n'ai pas

escamoté la démonstration. Vous savez, d'autre part, que les conclusions auxquelles je m'arrête sont contestées ou l'ont été par les érudits les plus éminents.

Mais, maintenant, pour pouvoir me contredire il faudra ne m'avoir pas entendu et ne pas avoir vu ce que j'ai fait passer sur le tableau lumineux. Moi-même, quand je recommencerai à écrire la démonstration, je serai moins complet et moins persuasif. Ce qui se fait d'inspiration et de verve ne se peut pas répéter.

Je ne vous ai rien affirmé que de matériellement vrai. J'aurai désormais le droit de ne pas répondre à ceux qui n'ont pas fait préalablement le même travail d'analyse que moi ou qui ne voudront pas tenir compte des résultats de ce travail.

Vous voudrez bien reconnaître, en outre, que je me suis servi exclusivement d'arguments tirés du domaine de l'art. L'art s'est suffi à lui-même pour marquer les principales étapes de son voyage vers l'Occident.

Ce que je vous ai enseigné existe donc par soi-même.

Cependant je veux aujourd'hui vous expliquer que le résultat auquel nous sommes arrivés dans le domaine de l'art, est exactement celui auquel les historiens consciencieux sont arrivés dans le domaine des sciences qui ont pour but d'étudier les autres ordres de la pensée, les autres branches de l'activité humaine.

Ce contrôle que je vais vous mettre à même d'exercer, sur mon enseignement, vous sera en même temps très utile pour vous donner confiance dans les conclusions de M. Cattaneo, quand je vous montrerai à quelles opinions ce savant a été amené de son côté pour ce qui regarde l'Italie.

Vous avez pu constater, pendant les leçons précédentes et à l'aide de nos images, une partie de ce qui s'est produit, dans le domaine de l'art, pendant les dix premiers siècles de l'ère. Vous connaissez aujourd'hui seulement l'œuvre de la décoration architectonique et les différentes formes et modalités qu'elle a revêtues.

Hé bien ! on connaissait déjà, depuis longtemps, quels avaient été les agents de cette œuvre. On aurait donc pu presque tout savoir à son sujet, en étudiant, en interrogeant la nature de ces ouvriers. Et, du caractère de l'ouvrier, on aurait pu conclure au caractère de l'œuvre.

Je veux vous faire comprendre combien l'histoire de l'art est en retard sur toutes les autres branches de la scienee.

Vous allez voir qu'il n'était que temps de se remettre au diapason normal. L'histoire de l'art chrétien, avec ses vieilles formules, avec le regrettable enseignement pédagogique latin, détonait étrangement, comme un instrument désaccordé, dans l'harmonie générale.

Entre les premiers siècles de l'ère et le XIe siècle, l'expansion de Byzance et de l'Asie grecque n'était qu'un symptôme particulier d'une situation générale, une manifestation spéciale d'un état universel des esprits; cette expansion n'était qu'une des conséquences de la marche de la civilisation, n'était qu'une résultante du remaniement de l'organisation sociale.

D'abord : mouvement du christianisme et transport en Orient du siège de l'Empire, conséquence d'aspirations antérieures.

Ferment extraordinaire, qui manifeste ses effets de toutes manières en Orient.

Affaissement du tempérament latin et du tempérament de tous les peuples corrompus par Rome.

Découragement de l'âme romaine.

Désespérance universelle. Abandon du monde antique par lui-même. Désertion. *Voltairianisme*, pourrait-on dire. Pessimisme ou optimisme railleur et bestial, plus cruel et plus terrible encore.

A côté d'un monde qui s'abandonne, qui se répugne à lui-même, il y a un monde qui grandit, qui croît et qui espère. Les découragés seront la proie de ceux qui agissent.

Pour les peuples et pour les partis politiques, l'espérance est le gage de la victoire et le secret de la survivance, la sauvegarde de l'avenir.

M. Renan, que je vous demande la permission de citer, a très bien dépeint le mouvement chrétien qui fut avant tout l'œuvre d'un certain prolétariat, une propagande sociale, et le développement d'un germe oriental[1].

« La propagation du christianisme, dit M. Renan, en dehors de Paul et de Barnabé, se fit par des ouvriers dont les noms sont restés inconnus.

1. Renan, *Saint Paul. Hist. des origines du Christianisme*, t. III.

. . . .

« Le principal quartier juif à Rome était situé au delà du Tibre, c'est-à-dire dans la partie de la ville la plus pauvre et la plus sale, probablement aux environs de la *Porta Portese* actuelle. Là se trouvait, autrefois comme de nos jours, le port de Rome, l'endroit où se débarquaient les marchandises amenées d'Ostie sur des chalands. C'était le quartier des juifs et des Syriens... Ces pauvres gens débarquaient par centaines à la Ripa, vivaient entre eux dans les quartiers adjacents du Transtévère, servant de portefaix, faisant le petit commerce, échangeant des allumettes contre des verres cassés et offrant aux fières populations italiotes un type qui, plus tard, devait lui être trop familier, celui du mendiant consommé dans son art.

« Aussi les malheureux vivaient-ils assez tranquilles dans ce coin perdu, au milieu des ballots de marchandises, des auberges infimes et des porteurs de litières (Syri) qui avaient là leur quartier général.

. . . .

« Un monde d'idées s'agitait ainsi sur le quai vulgaire où s'entassaient les marchandises du monde entier ; mais tout cela se perdait dans le tumulte d'une ville grande comme Londres et Paris.

. . . .

« Nul ne pensait au pauvre juif qui prononçait pour la première fois le nom de Christus dans la colonie syrienne et communiquait la foi qui le rendait heureux à ses compagnons de chambrée.

. . . .

« Ce seraient les traces de ces pauvres juifs vagabonds qui apportaient avec eux la religion du monde, de ces hommes de peine, rêvant dans leur misère un royaume de Dieu, qu'il faudrait retrouver et baiser ! »

Ces pages du *Saint Paul* de M. Renan sont bien touchantes.

Toute cette doctrine de M. Renan n'a rien, je pense, qui soit contraire à l'orthodoxie, ni qui puisse alarmer personne. Les origines de l'Église, sur le terrain historique, relèvent exclusivement de la critique et les précurseurs de saint Pierre sont aussi chers au Vatican, je le suppose, et à la science ecclésiastique qu'au directeur du Collège de France.

Mais je m'attends à une objection.

Ceux qui, en matière d'histoire de l'art, n'ont pas d'autre opinion que celle qu'on trouve exposée dans les livres qui comptent plusieurs siècles de tradition, ceux-là, pour défendre le *statu quo* et légitimer leur vieille doctrine ne manqueront pas de dire :

Sans doute, pendant les quatre premiers siècles de l'Église, il y avait à Rome, des misérables qui étaient chrétiens. Mais le sentiment de ces infimes misérables n'avait aucune influence sur la haute direction de l'art. L'art ne vit que de luxe, et les riches et les heureux peuvent seuls agir sur lui.

Eh bien ! c'est une grave erreur. Lisez ce que M. Renan et tant d'autres ont dit de la communication de la foi chrétienne entre gens appartenant réciproquement à la basse et à la haute classe de la société. M. Renan parle de la mendiante qui glisse furtivement un mot de la foi nouvelle à l'oreille de la grande dame, sa bienfaitrice, et la convertit.

La foi, à un certain moment donné, rapprochait entre elles toutes les classes. L'aristocratie, de proche en proche, fut gagnée au Christ, à une époque où le Christ, laissez-moi parler comme les textes anciens, le nommé *Chrestus,* l'agitateur insaisissable malmené par les historiens et par la police romaine, n'était adoré que par des Syriens, que par des portefaix et par des soldats ; comme cet Alexamène que ses camarades, dans les loisirs du corps de garde, plaisantaient, caricaturaient à propos de son dieu crucifié et à tête d'âne (Voyez le Père Garucci, l'abbé Martigny au mot *Calomnie*).

Le christianisme avec ses symboles, ses habitudes, ses cérémonies, ses images s'infiltrait partout et gagnait les rangs les plus élevés de l'ordre social. Exemple : sainte Cécile. On se faisait chrétien même dans les familles sénatoriales ; on embrassait les doctrines qui promettaient le règne de la justice et de l'équité au moins dans le ciel ; on les embrassait par dégoût pour les turpitudes du temps présent, de même qu'aujourd'hui, au XIXe siècle, on se fait socialiste par haine du caractère anti-naturel, anti-humain, anti-populaire qu'a pris quelquefois la civilisation comme la législation moderne.

Laissez-moi faire, Messieurs, une comparaison avec notre époque.

Les socialistes qui demain seront le nombre et la force, ne sont

presque rien aujourd'hui dans les conseils du gouvernement, ni dans les académies de peinture ; ils ne participent pas à la direction effective des Beaux-Arts, ni à celle des manufactures nationales. Ils ne font partie d'aucun jury d'examen. Cependant il me serait facile d'établir que l'art du XIXe siècle subit involontairement de la part de la démocratie et même du prolétariat, une indiscutable influence. Cette influence n'est pas seulement sensible chez ceux qui l'avouent ou même qui l'affichent. Elle se révèle encore chez quelques adeptes de l'art le plus officiel et le plus académique, le plus réactionnaire.

J'estime qu'il en fut de même à Rome, et je pose en fait que si l'art peut traverser sans altération toutes les révolutions politiques, il est, au contraire, toujours profondément impressionné par les révolutions religieuses et sociales.

Conclusion :

L'art latin, l'art romain ne pouvait pas ne pas être entamé par l'Hellénisme, le jour où le Christianisme s'installa en Italie.

Il y a donc un rapport direct et immédiat; il y a donc coïncidence absolue entre les traces matérielles de l'influence orientale ressentie par l'Occident, traces que je vous ai montrées précédemment, et l'invasion matérielle et morale du même Occident par l'élément néo-grec et syrien (ce qui est la même chose).

Au début, dès le premier siècle, dès l'an 50, dit M. Renan, et jusqu'au IVe et au Ve siècle, une première invasion orientale et grecque a lieu à Rome. C'est un fait matériellement prouvé. La Grèce chrétienne s'installa sur les quais du Tibre là où nous la retrouverons inexpugnablement fixée jusqu'au Xe siècle.

La Grèce orientale eut là sa bastille ou sa cour des miracles, en un mot son quartier général, son chef-lieu italien.

C'est à cette période que correspond le premier art des catacombes (Cet art, nous l'avons examiné l'année dernière).

Au style chrétien des plus anciennes catacombes, tout inspiré du sentiment grec, dans une forme souvent romaine, traduit par une langue et par une épigraphie grecque, succéda un style dit *néo-latin*, qui aurait voulu rajeunir le tronc de l'art romain et maintenir la personnalité romaine, mais qui ne put réaliser son désir. M. François Lenormant a très bien dépeint cette lutte suprême du

génie latin dont Cassiodore a été le dernier et le plus brillant champion (Lisez quelques pages excellentes du livre de *la Grande Grèce*, t. II, p. 371 et suivantes).

Pour vous mettre en goût, voici quelques lignes.

« Cassiodore naît dans une cité latine, au milieu d'une population latine; il est dans les mauvais jours le champion et comme la suprême incarnation de la romanité latine. Tout son effort tend à en préserver les traditions et l'esprit, dans la politique, dans les lois, dans la culture scientifique et littéraire. C'est elle qu'il veut arracher au naufrage. Homme d'état et ministre, l'objectif de sa politique est de sauvegarder Rome et l'Italie contre l'absorption dans l'empire grec où il redoute à bon droit la perte de leur individualité nationale, de leur génie propre et de leur caractère latin; pour les en préserver, il n'hésite pas à consommer une alliance étroite avec les conquérants germaniques et les Goths, à identifier leur cause à la cause italienne, telle qu'il la comprend, pour faire de leur bras aguerri la défense du romanisme contre l'invasion du byzantinisme ».

Dès le VI[e] siècle, à Rome, la latinité au point de vue politique et social est en faillite complète. Elle ne tient encore debout qu'en s'étayant aux barbares, qu'en s'appuyant sur les Goths. Elle pourrait peut-être trouver là un soutien à certains points de vue militaire, administratif, financier, littéraire, mais, au point de vue de l'art, vous savez déjà par le cours de l'année dernière quelles tendances représentaient et personnifiaient les Goths; ils étaient gagnés à la cause byzantine. Ils étaient infiltrés de culture néo-grecque. En matière d'art, mettre les Goths dans son jeu, c'était introduire le loup dans la bergerie.

Cassiodore, néo-grec en dépit de lui-même, luttait contre la fatalité des choses invisibles, contre une force invincible. L'heure de la réaction n'était pas sonnée; et quand elle sonnera, le byzantinisme en matière d'art échappera à l'animadversion du monde occidental. Il s'était tellement inoculé à l'Italie qu'on le prenait, comme on le prend encore, pour l'art latin. Art officiel des Romains, il était inexpugnable: ses méthodes et ses traités s'intitulaient *de artibus Romanorum*.

Sous l'inspiration des opinions antérieures, j'ai grossi, j'ai un

peu exagéré moi-même dans le cours de l'année dernière, et François Lenormant aussi dans quelques passages de son livre, la part de l'esprit latin dans l'art dit néo-latin. Il n'y eut pas longtemps des artistes en Occident pour défendre l'essence et la personnalité romaines. Je suis revenu là-dessus dans ma leçon d'ouverture de 1891.

Le sol épuisé de l'Italie ne put nourrir pour l'art chrétien une moisson nouvelle. Le goût, comme l'Empire, avait émigré en Orient, et l'Orient, dès le VIe siècle, revenait à flots pressés pour submerger l'Italie. Rien ne résista au raz de marée du VIe siècle. C'est ce que peut prouver le simple récit des événements politiques, ou la simple constatation de l'état social du monde romain, de ce qui était alors, de ce qui sera toujours appelé d'ensemble le monde romain — mais de ce monde romain qu'on devrait ne pas juger sur son étiquette et qu'on devrait interroger au contraire et connaître dans sa nature et dans son essence.

Voyez ce qui se passe sur trois points différents de l'Italie : à Rome, dans l'exarchat de Ravenne et dans les provinces du sud de la péninsule.

Le premier acte du drame byzantin et chrétien est fini. Le second acte commence et, comme au premier acte, le premier rôle est à la Grèce.

A Rome, la situation de la Grèce, l'occupation du pays latin n'a pas changé de ce qu'elle était du Ier au Ve siècle. La Grèce syrienne n'a pas lâché prise. Elle n'a abandonné ni une pierre, ni un pouce de sa conquête morale.

Elle est toujours assise sur les quais du port romain. Mais les baraques de ses mendiants, les repaires de ses affiliés se sont transformés en somptueux édifices. Les Grecs, les Syriens, les Égyptiens ne sont plus représentés par des prolétaires et par des portefaix, mais par des moines, par des prêtres et des papes. A part cela, le quartier grec, le premier berceau de l'influence hellénique est toujours à sa place, sur les bords du Tibre dont il envahit la rive gauche, pour monter à l'assaut de l'Aventin et du Cœlius.

J'ai besoin de citer beaucoup, vous le comprendrez, puisque je veux établir devant vous la vérité en dehors de mon propre témoignage. Mais je vais vous signaler d'abord bibliographiquement à

quelles sources je puiserai mes attestations et quelles sont mes autorités.

Il vous faudra connaître les livres suivants ;

Études sur l'Administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568 à 751), par M. Charles Diehl. Paris, 1888, in-8°.

Librairies byzantines à Rome, par M. l'abbé P. Batiffol, dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, 1888, p. 297 et suivantes. Article court mais très important.

Inscriptions byzantines de Saint-Georges au Velabre, par l'abbé P. Batiffol, dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome*, 1887, p. 419 et suivantes.

Chartes byzantines inédites de Grande Grèce, par l'abbé P. Batiffol, dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, 1890, p. 98 et suivantes.

Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre, par Ch. Diehl, dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, 1890, p. 284 et suivantes.

Monuments byzantins de Calabre, par Ed. Jordan, dans les *Mélanges de l'École de Rome*, 1889, p. 321 et suivantes.

Surtout il faut connaître un livre substantiel et cependant d'une lecture facile et agréable : *La Grande Grèce*, par François Lenormant, Paris (1882-1884), 3 volumes in-12.

Enfin il faut consulter le grand ouvrage de Schultz sur l'architecture de l'Italie méridionale, *Denkmäler der kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 1860, 3 volumes in-folio.

Il faut songer d'abord que la presque totalité de l'Italie a dépendu *politiquement* de l'Empire d'Orient et de Byzance. Cette domination ne fut pas purement nominale. Elle eut des effets positifs. Voici quelques-uns des titres de chapitre du livre de M. Diehl :

L'action de l'administration byzantine.

La politique byzantine en Italie du VIe au VIIIe siècle.

L'hellénisme dans l'Italie byzantine.

L'hellénisme dans l'administration, dans l'Église et dans la société.

M. Diehl a un chapitre qui s'appelle *l'Hellénisme dans l'administration*. Il montre que les fonctions importantes non seulement à Ravenne, mais même à Rome, étaient accaparées par des Grecs ou par des Orientaux (p. 247 et suivantes).

« *Rome*, dit en propres termes M. Batiffol, *Rome est une place où l'on possède, d'où l'on expédie et où l'on fait des manuscrits grecs.* »

M. Batiffol est parvenu à mettre la main, au Vatican, sur un de ces produits grecs de fabrication romaine, et il a publié deux miniatures du manuscrit n° 1666. On y voit absolument le même style de décoration, le même système d'entrelacs, d'une part, que dans les manuscrits syriaques et coptes — ce premier point n'est pas remarqué par M. Batiffol, — et d'autre part, que dans les manuscrits francs et anglo-saxons du VIIIe siècle, que vous connaissez par nos projections et par les planches de M. de Bastard.

Au point de vue de ma démonstration au moyen des seuls monuments de l'art, je trouverai là un argument capital, un nouveau trait d'union entre notre pays d'Occident et l'art de la Grèce orientale. Mais aujourd'hui, vous savez que je veux seulement vous prouver par des raisons empruntées à l'histoire politique et à l'économie politique la justesse et la confirmation de mes précédentes affirmations.

Étonnez-vous donc après cela de trouver à Rome et à Ravenne tant de monuments grecs !

Le Byzantinisme de l'art est une chose absolument nécessaire; les monuments n'existeraient pas que les documents le feraient supposer, et réciproquement les monuments expliquent admirablement combien le milieu qui les a produits était grec.

François Lenormant n'a insisté que sur la langue et sur certaines survivances de la domination grecque pour établir les preuves de l'hellénisation de l'Italie. Cela suffit à justifier ce que j'ai prétendu vous démontrer, à savoir la pénétration profonde de l'art italien, par l'esprit oriental et néo-grec, durant les dix premiers siècles de l'ère. La latinité, ou plus exactement la *Romanité*, s'est ressaisie plus tard, abritée derrière la force morale et religieuse du siège pontifical, protégée d'abord par les Lombards qui chassèrent les Grecs de la péninsule et ensuite par Pépin et Charlemagne qui abaissèrent les Lombards, fondèrent le pouvoir temporel et relevèrent l'empire d'Occident.

Les Barbares, Goths, Wisigoths, Ostrogoths, Lombards, contribuèrent sans doute à délivrer la personnalité romaine des entraves

de la centralisation byzantine; ils permirent à l'Italie de reprendre son autonomie et ils la relevèrent de l'état de vassalité où, en qualité de province conquise, elle se trouvait vis-à-vis de Byzance.

Mais nous verrons bientôt qu'en fait d'art ils ne pouvaient pas l'émanciper beaucoup, car, à ce point de vue, ils étaient eux-mêmes fortement pénétrés par l'influence byzantine et tributaires de la pensée néo-grecque.

La politique latine, la langue latine profitèrent du triomphe des Barbares sur les Grecs. Mais la chaîne qui rivait l'Occident à l'art néo-grec ne fut pas rompue. La Romanité, grâce aux Barbares, parvint, au point de vue politique, à reconquérir sa personnalité. L'Italie élimina peu à peu une partie de l'élément grec qui l'avait saturée. Rome, en s'alliant aux Barbares, finit par retrouver vraiment son rôle de capitale du monde occidental. Mais le germe de l'art néo-grec, inoculé à l'Occident avec le christianisme, résista à toute tentative d'expulsion, ou, plus exactement, ce germe passa inaperçu et fut regardé comme romain jusqu'au temps de l'éclosion romane.

Les Lombards le reçurent des Grecs et, comme je vous l'expliquerai bientôt, continuèrent à le répandre en Europe sous le nom de *romain* et de *lombard*. Il n'en était pas moins resté profondément grec et byzantin, comme vous le constaterez à l'analyse.

Voici mes conclusions :

Tout s'est passé bien exactement comme je vous l'ai enseigné avec mes images, et, par mille raisons religieuses, politiques, sociales, économiques, tout cela ne pouvait se passer autrement.

DOUZIÈME LEÇON

2 MARS 1892.

DES INFLUENCES BARBARES

DANS L'ART ITALIEN

MESSIEURS,

Dans notre précédent entretien, nous avons vu ce que devint l'Italie, sous l'influence d'abord purement morale de la pensée gréco-syrienne et ensuite sous l'étreinte du pouvoir grec, pouvoir très positif, très effectif, puissance naturellement exprimée et parfaitement appréciable sur le terrain politique. La prépondérance de l'élément grec en Italie n'est donc pas une chose nuageuse, impalpable.

Ce que vous saviez déjà par l'étude des monuments gravés dans le livre de Cattaneo et par quelques projections de pièces décoratives que j'ai mélangées à dessein aux images que nous avons vues, c'est-à-dire par le reflet dans l'art de l'activité italienne, vous avez compris ce que fut, en quelque sorte, l'état d'âme de la péninsule du Ier au VIIe siècle et durant le VIIe et le VIIIe siècle. J'ai justifié par des considérants tirés de l'histoire les sentiments et les conclusions auxquels je vous avais amenés par *l'analyse* des objets d'art.

Nous avons à examiner aujourd'hui ce que devint l'art italien sous l'action de courants directeurs qui succédèrent à ceux qu'avait

créés la domination néo-grecque, domination d'abord purement morale, religieuse, comme je vous l'ai démontré, et ensuite matériellement effective.

Aujourd'hui je ferai surtout mes preuves à l'aide d'arguments historiques et j'appuierai principalement ma doctrine sur des considérations politiques ou d'économie politique, et quand je parlerai d'art, je m'appuierai sur l'opinion des livres spéciaux et des auteurs clairvoyants. L'image ne viendra qu'après, quand vous serez préparés à la recevoir.

Je veux, en effet, varier mes procédés de démonstration dans la laborieuse explication que j'ai entreprise de la byzantinisation *fatale*, *nécessaire*, *inéluctable*, de l'Occident, de l'Europe chrétienne. Je crains que vous ne compreniez pas l'image quand elle précède au lieu de suivre le texte qui la commente.

Nous traiterons aujourd'hui du caractère des arts chez les peuples barbares qui vinrent arracher l'Italie au pouvoir politique de l'Empire d'Orient. Nous examinerons s'il y eut, oui ou non, à ce moment, rupture dans la direction et dans l'omnipotence du byzantinisme.

L'Italie était grecque au VII[e] et au VIII[e] siècle ; vous savez à quel degré inouï elle l'était. J'espère que vous n'avez pas oublié les résultats de notre dernière leçon. Rien n'avait pu l'arrêter dans cette voie où elle se précipitait ; rien, pas même l'arrivée des Barbares. Attention ici !

C'est même une chose très curieuse à remarquer. Ce premier contact avec les Barbares de race germanique qui venaient détruire l'Empire romain dont ils avaient été les éternels ennemis, ce premier contact avec les Barbares fut bien pour la civilisation occidentale le signal de l'affranchissement vis-à-vis de la formule exclusivement latine et romaine, mais ce ne fut pas, sous certaines réserves, un obstacle à la diffusion de la doctrine néo-grecque. Loin de là, ce premier contact eut lieu, dans une certaine mesure, au bénéfice de l'art néo-grec. Il est facile de le comprendre.

Rappelons en quelques mots quelle fut l'œuvre des Goths et de leurs congénères, Suèves, Vandales, Alains, dont je vous ai parlé l'année dernière et dont nous avons expliqué les origines septentrionales et orientales et la marche successive en avant.

En 395, les Wisigoths quittent la rive gauche du Danube. En 401, ils sont aux portes de l'Italie, veulent y pénétrer et échouent dans leur première tentative. Mais ils reviennent à la charge et dominent facilement l'Italie. Rome tombe au pouvoir des Wisigoths en 410.

Après la mort d'Alaric, Ataulf épouse Placidie et évacue l'Italie. Il se porte vers l'Espagne et vers le sud de la France.

L'art goth, ou l'art professé en Italie sous les Goths, a été profondément néo-grec ou byzantin.

L'idée que l'art goth, l'art des Goths, à Ravenne, est de source byzantine est une idée qui, après avoir été niée pendant bien longtemps, est aujourd'hui admise universellement. Elle a trouvé place même dans les livres de la plus courante vulgarisation, à l'étranger.

Voici ce que dit Reusens dans son *Archéologie chrétienne* :

« Dans deux monuments des orthodoxes, le Mausolée de l'Impératrice Gall et le Baptistère catholique, bâtis tous deux de 450 à 452 et, par conséquent, antérieurs de quatre-vingts ans à Sainte-Sophie de Constantinople, le problème de l'établissement des coupoles ou voûtes hémisphériques sur pendentifs est résolu pour la première fois. »

Or, puisque les coupoles ainsi établies forment le principal caractère distinctif du style byzantin, on peut dire que ce style se trouvait constitué à Ravenne, du moins en germe, près d'un siècle avant son évolution complète dans l'église de Sainte-Sophie.

Le tombeau de Placidie (449-450) est proclamé par M. Auguste Choisy comme un monument de l'art néo-grec.

« Il faut, dit-il, citer en première ligne le tombeau de Placidie (*l'Art de bâtir chez les Byzantins*, pl. XVIII, 2), qui appartient sans conteste au ve siècle.

« Tout y est byzantin.

« La voûte centrale consiste en une calotte sphérique sur pendentifs; les arceaux qui la supportent sont à la manière byzantine. »

Faites bien attention à ce monument. Il me servira beaucoup, plus tard.

Le premier art de Ravenne, de la première moitié du ve siècle, est bien de l'art goth. Eh bien ! cet art est déjà sensiblement pénétré de l'esprit néo-grec ou byzantin, à un moment où les Grecs et les Byzantins ne sont pas politiquement maîtres de Ravenne.

Que sera-ce après leur occupation?

J'invoque la preuve qui résulte de la décoration de nombreux sarcophages que nous avons étudiés l'année dernière.

Il est convenu dans la science d'appeler cela de l'art *latin* ou *néo-latin*. Vous n'avez pas oublié qu'il y a beaucoup de grec et de byzantin dans ce néo-latin. C'est donc tout le contraire qu'il faudrait dire.

Ce qu'on vient de voir des Wisigoths peut se dire des Ostrogoths. Ils avaient, même avant les invasions, été assez pénétrés directement d'éléments byzantins.

Théodoric, né en 455, livré comme otage à Léon Ier, empereur d'Orient, avait été élevé à Constantinople. Rien d'étrange comme ce manège des empereurs d'Orient, qui se font garder et protéger par leurs ennemis naturels.

Théodoric est lancé par l'Empereur d'Orient sur Odoacre et il envahit l'Italie sous prétexte de la restituer à l'Empereur.

Et, en effet, même au temps de la conquête la plus complète, le royaume des Ostrogoths ou du moins le roi des Ostrogoths demeure dans certains sentiments de *vassalité morale* vis-à-vis de l'Empire d'Orient.

Je suis heureux de pouvoir invoquer à ce sujet l'opinion déjà ancienne de Labarte :

« Une fois en possession de l'Italie, les princes Goths s'efforcèrent d'y rétablir l'ordre et d'y faire refleurir les lettres et les arts. Plusieurs d'entre eux mirent tous leurs soins à arracher à une destruction complète les monuments de l'antiquité.

« Théodoric (mort en 526), après avoir vaincu Odoacre et s'être établi à Ravenne, s'appliqua à relever le vieil édifice politique et civil de l'Empire.

« Passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, il voulait que les édifices élevés par les Romains fussent restaurés dans leur état primitif, et il ordonnait à cet effet, à l'architecte qu'il avait désigné pour le gouvernement de Rome, d'étudier avec soin les œuvres de l'antiquité ». — *Les œuvres de l'antiquité*... c'est-à-dire des temps antérieurs au VIe siècle. Et ces temps antérieurs, s'ils comprenaient l'époque latine et gréco-romaine, comprenaient aussi l'époque postérieure à Constantin et à l'introduction de l'esprit byzantin dans l'art.

« Lorsque Théodoric voulut faire construire de nouveaux édifices, il prescrivit de les élever d'après les principes de l'art antique. Le tombeau de marbre qu'il s'est bâti à Ravenne n'est qu'une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien et tout à fait dans le goût romain. » (A part certains détails d'ornementation. Nous y reviendrons tout à l'heure).

« Du reste, ce prince, ayant obtenu de l'empereur Anastase les insignes de la royauté, avait pris la pourpre, l'habit romain, la chlamyde et la chaussure de couleur. Il fit aussi adopter le costume romain à ses principaux officiers. » Mais le costume romain était celui de la cour grecque de Byzance : les mosaïques contemporaines ou légèrement postérieures en font foi.

Je reprends le texte de Labarte : « D'après ces données que nous fournit l'histoire, on peut regarder comme constant que les Goths, dans l'ornementation des objets mobiliers, ne s'écartèrent en rien des traditions de l'antiquité. »

Mais toujours, quelle antiquité ?

Les Goths de Théodoric appréciaient certainement les œuvres de l'antiquité latine et gréco-romaine. Mais n'oublions pas que c'était avec une éducation déjà grecque et on peut dire qu'ils les voyaient à travers des lunettes grecques.

Parmi les monuments remarquables élevés à Ravenne, achevés par les Grecs au VIe siècle, mais commencés par les Ostrogoths, il faut citer la basilique de Saint-Apollinaire *in classe* (534-549). Saint-Apollinaire *in città* existait avant 550 et il avait été commencé par Théodoric sous le nom de *Saint-Martin au ciel*; c'était son monument de prédilection ; enfin le célèbre octogone de San-Vitale fut construit avant 542, c'est-à-dire dans un pays à peine soustrait à l'influence ostrogothe.

Aux chapiteaux du Palais de Théodoric à Ravenne, le dessin de l'ornementation, d'après M. Rahn, témoigne d'une influence incontestablement byzantine.

L'influence byzantine est signalée encore par M. Rahn au tombeau de Théodoric.

« Le plan du monument, dit-il, indique l'influence romaine et correspond à une époque jeune, barbare. La pensée de couronner l'édifice par la plus grande coupole en pierre du monde, l'ornemen-

tation indique aussi un élément étranger mélangé avec quelques souvenirs pris à la décoration antique, et révèle une inspiration incontestable de l'art byzantin ». Hubsch a prouvé le dernier point, l'influence byzantine par les profils. Comparez la porte de Saint-Apollinaire *in classe* et certains détails de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople.

Rapprochements entre le motif de la décoration de l'armure d'Odoacre, à Ravenne, et l'ornement du tombeau de Théodoric.

Byzance dominait l'Italie par ses arts avant de l'avoir envahie par les armes.

Quand les Byzantins, quand les Grecs de Justinien, Bélisaire et Narsès, se mirent à reconquérir l'Italie au point de vue politique, ils n'eurent pas à modifier beaucoup les idées qui, sous les Barbares, avaient régné dans l'art. Même, durant la conquête barbare, les Grecs étaient restés les éducateurs ou du moins les seuls inspirateurs de l'Italie.

Veuillez suivre, je vous prie, la rigueur de ma démonstration.

Dans la leçon de mercredi dernier je vous ai fait un tableau de ce qu'a été la domination grecque sur l'Italie pendant le VIIe et le VIIIe siècle.

Je n'y reviendrai pas.

Mais je me suis aperçu que j'avais négligé de faire valoir deux arguments très importants, d'abord : l'hellénisation nouvelle de Rome par l'afflux dans la capitale de l'Occident des artistes chassés par les iconoclastes pendant le VIIIe et le IXe siècle. La persécution de l'art grec en Orient, c'était la diffusion du même art en Occident. Chez nous cet art ne perdit rien de son prestige.

Ensuite, j'ai oublié de vous signaler la preuve fournie par la langue, que nous pouvons interroger et forcer à déposer, qu'un grand nombre de termes étaient empruntés au grec.

Cependant nous savons que l'Empire politique grec ne put pas se prolonger au delà d'un siècle et demi sur l'Italie. L'esprit latin mélangé d'éléments barbares et appuyé de ces éléments barbares repoussa le joug byzantin. Rome, avec le pouvoir spirituel des papes qui prenait chaque jour plus d'importance, ne voulait pas rester la vassale de Byzance.

L'Italie s'associa encore aux Barbares pour se faire délivrer,

politiquement et administrativement parlant, quitte à se retourner après contre ses bienfaiteurs.

Examinons quel fut alors le premier libérateur et si l'alliance avec cet intrus pouvait être dangereuse pour cette influence néo-grecque, qui, jusque là, avait persisté en Occident sous tous les régimes politiques.

Le peuple barbare à qui l'Italie s'ouvrait et par lequel elle se voyait pénétrer était la nation des Lombards. Ce peuple barbare allait-il apporter quelque chose de nouveau, un principe complètement personnel ou bien entièrement indemne de toute attache avec l'art néo-grec, allait-il rendre l'Italie à ses maîtres antérieurs, aux inspirations du génie romain et purement latin?

C'est ainsi que nous sommes amenés à parler de l'art lombard.

D'abord, qu'est-ce que les Lombards au point de vue ethnographique? Les Lombards étaient une population de race germanique comme les Goths. Ils avaient probablement longtemps circulé dans l'Europe centrale. On les aperçoit sous Auguste, entre l'Elbe et l'Oder, vers les confins de la Prusse, de la Saxe, de la Pologne et de l'Autriche actuelles.

C'était la plus farouche des tribus germaniques. Ils étaient devenus un objet d'effroi pour leurs voisins.

Peu après ils descendirent vers le midi et parvinrent au Danube.

Là, comme toujours, la nation barbare entra en contact avec l'Empire romain qui voulut s'en servir contre d'autres barbares inassouvis et qui finit par être attaqué par elle. On avait déjà vu une première édition de cette comédie avec les Goths. C'est Justinien qui fit passer le Danube aux Lombards.

Après une lutte de trente ans avec les Gépides qu'ils anéantirent, ils se jetèrent sur l'Italie et en chassèrent les Grecs qui s'appelaient les Romains, car au point de vue du pouvoir ils s'en proclamaient les héritiers.

De 568 à 571, les Lombards s'emparèrent de presque toute l'Italie du nord, quoique Pavie ne soit tombée en leur pouvoir qu'en 573.

Il faut étudier dans les livres d'histoire politique les vicissitudes des Annales des Lombards.

Je ne cite que les événements ayant à mes yeux un intérêt général.

De 585 à 588, les Francs Austrasiens gagnés par les Grecs luttèrent avec les Lombards dans trois invasions qui furent repoussées. Il y eut donc contact entre *les Francs et les Lombards* dès la fin du VIe siècle.

Autharis, roi des Lombards, mourut en 590. Cette date est importante à connaître à cause des objets d'art ayant appartenu à sa veuve, remariée au duc de Turin, Agilulfe : c'était la célèbre Théodelinde. Ces objets d'art étaient conservés au trésor de la cathédrale de Monza.

Agilulfe embrassa le christianisme — sur les instances de Théodelinde — et la religion adoucit les mœurs farouches des Lombards. Cela à la date de 602.

Nous sommes au VIIe siècle. Rotharis, dans la seconde moitié du VIIe siècle (après 640 environ), employa les loisirs de la paix à recueillir toutes les lois de ses prédécesseurs pour en former un Code qu'il présenta à la sanction d'une assemblée générale convoquée à Pavie.

Grimoald et Liutprand développèrent et amendèrent l'œuvre de Rotharis.

Liutprand, le plus grand roi de la monarchie lombarde, commença à règner en 712. Il laissa d'importants travaux législatifs.

Astolphe, roi des Lombards, envahit en 751 la terre d'Empire et le duché de Rome, et, maître de Ravenne, mit fin à l'exarchat. A ce moment la plus grande partie de l'Italie était lombarde.

Si les Lombards, successeurs des Goths, s'appliquèrent principalement, sous Agilulphe et Théodelinde et sous Liutprand, à suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelques changements dans la pratique des arts qui leur était inconnue avant leur invasion en Italie. « Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore, et ceux qu'avait édifiés Théodoric durent leur servir de guides ; et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent encore à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune originalité. »

Labarte à qui j'emprunte cette phrase va trop loin en méconnaissant un certain apport barbare, mais d'une façon générale il a raison.

Théodelinde, reine des Lombards (+ 625), avait élevé une basilique en l'honneur de saint Jean-Baptiste dans la ville de Monza. Elle avait enrichi cette église d'une grande quantité de pièces d'orfèvrerie. (Voir le chroniqueur Paul Diacre : Pauli Warnefredi Longobardi Diaconi, *De Gestis Longobardorum*, liv. IV, cap. XXII, apud Muratori *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 459.) Théodelinde avait enrichi l'église de Monza, notamment de couronnes votives, dont la plus précieuse, qui existe encore, est la célèbre couronne de fer. Cette couronne, suivant l'avis de Labarte, doit provenir de Constantinople. Quant aux autres, qui ne subsistent plus, mais dont on possède des dessins, elles accusent de la lourdeur dans les détails, mais elles sont néanmoins dans la forme de celles que portaient les empereurs grecs.

La décadence de l'art datait d'une époque antérieure à Constantin. La translation du siège de l'Empire à Constantinople n'avait fait que l'aggraver davantage en Italie, dit très bien Labarte confirmé par Cattaneo.

Après la mort de Théodelinde, les arts tombèrent dans le royaume des Lombards au dernier degré de l'avilissement. Mais cet avilissement ne comporte pas l'absence ni l'anéantissement du principe grec. Bien au contraire.

Je ne fais que citer quelques-uns des principaux monuments lombards pour vous montrer l'appréciation dont ils ont été l'objet dans les livres.

Monuments lombards :

Ciborium de Saint-Georges de Valpolicella datant de l'année 712 (Cattaneo, figure 29). C'est le prototype des *Ciboria* lombards.

Cette pièce comprenant le nom de Liutprand n'est pas seulement datée par une inscription, gravée dans les *Ciboria* de M. Rohault de Fleury, pl. 4, p. 14 et 15 ; elle est encore signée.

J'aurai l'occasion d'en reparler à propos des artistes qui la sculptèrent sous le roi Liutprand. Pour moi, c'est un travail lombard de l'année 712. C'est une opinion que je suis porté à soutenir contre Cattaneo qui serait disposé à le croire grec.

Je répète que je le crois lombard et barbare.

Mais je suis tout à fait de l'avis de Cattaneo, quand il dit :

Toutes ces sculptures portent évidemment l'empreinte du style grec.

De plus, je suis encore d'accord avec Cattaneo quand il remarque l'emploi de lettres grecques dans l'inscription latine. Ce sont des Δ et des Λ ou des D et des L. Le même fait se reproduit en Gaule. Voir dans les *Inscriptions* de M. Le Blant.

« Quelques sculptures qui subsistent encore à Cividale, petite ville de Frioul, en fournissent une nouvelle preuve. On trouve là, dans l'église Saint-Martin, dédiée autrefois à saint Jean-Baptiste, un autel dont toutes les faces sont couvertes de sculptures d'une barbarie si complète, qu'il n'est guère possible d'imaginer rien de plus grossier ni de plus laid. La date du monument est fixée par une inscription qui constate que l'autel fut exécuté par les soins du fils de Pemmone, duc de Frioul, qui s'appelait Ratchis et fut roi des Lombards de 744 à 749. »

(Voir Cattaneo figure 37.)

On voit encore des sculptures du même temps sur l'ancien baptistère ou font baptismal de Calixte, patriarche d'Aquilée, qui a été transporté dans l'église collégiale de Cividale. Ce petit édifice a dû être inspiré par les beaux monuments grecs de Ravenne, mais ses sculptures sont tout aussi grossières que celles de l'autel de Ratchis.

Ne pas oublier qu'il y eut dans l'art lombard le caractère barbare et une certaine dose de tempérament septentrional en même temps qu'oriental.

Je répète : c'est le côté monstrueux de la décoration que je suis porté à mettre plus particulièrement à l'acquit des Lombards en laissant le reste à l'acquit des Néo-grecs et des Byzantins.

« En résumé, dit M. de Dartein [1], l'influence exercée par le style byzantin sur l'architecture lombarde a été nulle quant à la disposition du plan des édifices; considérable, quoique partielle, quant au système de construction ; et enfin très fortement marquée dans la partie ornementale de la décoration. »

Je fais des réserves sur la première de ces affirmations : l'architecture byzantine a pu avoir quelque influence sur la disposition du plan des édifices.

1. Dartein, *Arch. lomb.*, p. 60.

Vous le voyez, Messieurs, la question n'est pas, autant qu'on le croit, préjugée dans un sens opposé au nôtre. La vérité, c'est qu'on n'a pas approfondi l'histoire de l'art moderne avant l'époque romane, et qu'on n'a sur les époques antérieures que des idées *à priori*. De plus, les travailleurs de seconde main, les mouches du coche, ont fait dire, par voie de conséquence, certaines choses aux maîtres, que les maîtres n'avaient jamais pensées; on exagère et on fausse certaines théories, quand on veut les codifier, les figer dans une formule et les insérer dans un manuel.

Les adversaires de la communication byzantine durant l'époque antérieure aux temps romans ont exagéré les opinions professées par les fondateurs de doctrine. Je classe parmi les fondateurs de doctrine M. Anthyme Saint-Paul. Ce savant n'est certes pas favorable au byzantinisme. Je vous ai lu un passage de son appréciation du livre de M. Gonse. Eh bien ! je puis obtenir de M. Anthyme Saint-Paul lui-même une confirmation indirecte de mon sentiment, un aveu précieux dont il n'avait pas prévu les conséquences.

Dans l'*Annuaire de l'archéologue français* de 1877, p. 96, M. Anthyme Saint-Paul s'exprime ainsi à propos de sa géographie des écoles romanes (ce petit travail fait justement autorité) :

« *Région germano-italienne ou lombardo-allemande.* — Sous ce titre, je réunis trois grandes écoles qui, malgré leur importance, ne sont pas entre elles tout à fait indépendantes et se rapportent à un type général commun. »

Ce type, M. Anthyme Saint-Paul le définit très bien; je me servirai de sa définition; il ajoute :

« Les trois grandes écoles lombardo-allemandes que je crois sœurs et émanées d'une même influence dont il faudrait chercher la source dans le Saint-Empire, sont celles-ci : 1° l'école rhénane, 2° l'école provençale, 3° l'école bourguignonne. »

Le Saint-Empire romain, c'est l'Empire fondé par Charlemagne.

Ce type général commun, ce père commun des trois grandes écoles romanes, dont la généalogie est vaguement indiquée par M. Anthyme Saint-Paul, je vous montrerai d'une manière générale que c'est l'art lombard, et l'art lombard n'est lui-même qu'une conséquence plus ou moins pure, une résultante du byzantin. Enfin

le lombard est le principal trait d'union entre l'art roman et l'art byzantin. J'arriverai ainsi, pour l'art de la pierre, à vous montrer la transmission ininterrompue du style néo-grec au style roman de l'Occident.

On n'a pas encore osé formuler la doctrine de cette transmission comme je tenterai de le faire, parce qu'on se sentait entravé par tout l'enseignement antérieur ; mais la plupart des auteurs, sans apercevoir encore l'art byzantin derrière l'art lombard, ont reconnu l'influence de ce dernier dans de nombreux monuments de toutes les écoles romanes de la France. Témoin Ruprich-Robert, dans son livre sur l'*Architecture normande*.

Quicherat lui-même a eu le pressentiment de la vérité.

Il a vu briller la lumière ; mais il ne s'est pas dirigé vers elle, parce qu'il ne voulait pas approfondir une question qui ne tendait à rien moins qu'à démolir complètement et de fond en comble toute sa théorie sur les premiers temps chrétiens de l'art français.

Quicherat a dit : « Je laisse à d'autres le soin de prouver l'origine lombarde. »

Donc cette origine lombarde, il en devinait, il en subodorait l'existence.

On peut faire la preuve de la transmission du style lombard et des communications qui existèrent entre lui et l'art de la Gaule et de l'Allemagne même, à propos du plan des édifices :

Comparer le plan de la petite église Saint-Étienne de Neuwiller en Alsace avec le plan de l'église et du baptistère d'Alliate datant de l'an 881 (Grav. dans Cattaneo, p. 219 de l'édition italienne).

L'église de Neuwiller en Alsace est gravée dans les *Archives de la Commission des Monuments historiques*.

Je vous ai parlé, mercredi dernier, après le cours, de ce Théodore de Tarse qui fut l'organisateur de l'église d'Angleterre.

Je vous ai montré où les papes étaient allés le chercher ; ils l'avaient pris aux couvents grecs, qui s'élevaient dans le quartier grec de Rome.

Cet organisateur de l'église latine et romaine d'Angleterre était un grec qui, pour tout ce qui ne relevait pas de la doctrine religieuse, était vraisemblablement imbu de la culture grecque.

Vous savez bien qu'au VIe siècle il y avait encore de l'art à Rome, mais que cet art était devenu tout grec.

Un jour je m'amuserai à relever avec vous dans le livre de Cattaneo les monuments grecs qu'il a découverts à Rome.

Vous verrez qu'un grand nombre d'entre eux appartiennent à ces églises primitives du *quartier grec* de Rome, dont je vous ai parlé dans notre précédent entretien, à l'aide des documents d'histoire.

On peut être bien certain que tous les maçons romains qui furent appelés en Angleterre pour y *élever les premières églises de pierre* — et il y eut en Angleterre des églises de pierre du VIe et du VIIe siècle, — étaient des Grecs, ou des Goths, ou des Lombards, ce qui, au fond, est la même chose au point de vue des doctrines décoratives.

La pensée même que quelque chose ait pu passer de l'art lombard à l'art moderne, c'est-à-dire à l'art roman, précurseur de l'art gothique ; cette pensée n'est pas venue exclusivement à quelques savants bien inspirés ou habitués à l'analyse intelligente des œuvres d'art; elle s'est produite même au moyen âge, à une époque où l'on ne savait pas analyser, mais où, soit des traditions orales soit même des preuves écrites pouvaient encore exister.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA DOUZIÈME LEÇON

Aug. Choisy, *Art de bâtir chez les Byzantins* (p. 151). Une architecture ne naît point à date fixe, constituée de toutes pièces; aussi est-il probable qu'il y eut des constructions antérieures à Sainte-Sophie, qui ont dû en faire pressentir l'architecture.

F. de Dartein, *Architecture lombarde*, p. 484. Caractère byzantin de la sculpture lombarde.

Chanoine Reusens, *Archéologie chrétienne*, p. 331 et suivantes. La sculpture lombarde, dérivée de la sculpture byzantine, suit pendant quelque temps plus ou moins servilement l'art oriental.

Ch. Diehl, *Ravenne*, p. 17. Les fondations de l'impératrice Galla Placidia.

Cattaneo, *Architecture du VIe au XIe siècle* (Édifices français; traduction Lemonnier), Venise, 1891. Page 25 : L'influence grecque à Ravenne. — Page 31 : L'architecture proto-byzantine se montra à Rome au VIIe siècle. — Page 92 : les ouvrages de Cividale en Frioul. — Page 36 : Description de Sainte-Marie in Cosmedin, de Rome.

Labarte, *Arts industriels*, t. I. p. 69. Hellénisme de l'art en Italie.

F. de Dartein, *Architecture lombarde*. Description de l'autel de Ratchis; caractères des sculptures qui ornent cet autel. — L'ancien baptistère de Cividale.

TREIZIÈME LEÇON

9 MARS 1892

LA PÉNÉTRATION LOMBARDE

MESSIEURS,

Vous n'avez pas oublié, je l'espère, les résultats de notre dernier entretien du 2 mars.

Je me suis appliqué par l'exposition de preuves historiques à vous préparer à la démonstration qui vous sera faite : à savoir que l'art italien, comme la pensée italienne, n'a pas cessé d'être, dans une mesure très sensible, sous l'influence grecque de Byzance jusqu'au XI[e] siècle, et que l'école romane et même l'école gothique a hérité directement des principes de l'art byzantin, à Rome, à Ravenne, dans la Grande Grèce et dans la Lombardie.

Ma démonstration a été péremptoire. Par des raisons politiques, économiques et sociologiques, vous devinez déjà ce que l'art, qui n'est que le reflet du milieu politique et social, pourra être. Qu'il fût goth, wisigoth, ostrogoth, byzantin, lombard, vous avez compris que l'art, comme toutes les manifestations morales du monde devenu chrétien, n'avait pu avoir qu'une seule source d'inspiration : l'Orient grec.

Vous êtes prévenus et armés contre toute autre solution qu'on voudrait donner au problème. Votre méfiance est éveillée, comme aurait dû l'être la méfiance des historiens de l'art, s'ils avaient étudié parallèlement l'histoire politique.

L'empire romain, à un certain moment donné, n'a pu exister, n'a pu se survivre à lui-même qu'en devenant grec. Il n'a survécu que dans la personnalité grecque, que par son centre grec, que par sa tête byzantine.

Il se serait émietté tout de suite en obéissant aux mille causes de dissolution, aux mille forces centrifuges qui existaient dans son sein, si une force *centripète* ne s'y était maintenue quelque temps encore ; et cette force était le principe néo-grec ou byzantin, devenu à ce moment le seul principe impérial romain.

N'oubliez pas ceci : pendant six cents ans, du ɪᴠ[e] au x[e] siècle, le principe impérial romain en politique, en sociologie, en administration, en toutes choses, c'est le principe qui a son origine à Byzance et dans la Grèce asiatique.

A ce moment, le sentiment latin, le sentiment vieux Romain, j'entends Romain païen, est en lutte ouverte et souvent armée contre le principe impérial, contre l'*Orbis Romanus* transformé.

Rome et l'Italie, quand elles veulent rester latines, font défection à l'Empire et ne peuvent défendre leur personnalité que par la révolte et par l'alliance avec les Barbares.

Comment, me dira-t-on, le principe grec a-t-il pu se maintenir en Italie et dans l'Occident latinisé par Rome, contre les causes multiples qui tendaient à le détruire, c'est-à-dire contre le sentiment de protestation de l'Italie latine et contre le sentiment d'antipathie des Barbares envahisseurs ?

Je répondrai : au début, le sentiment de l'art néo-grec, que l'on confondait avec l'art chrétien et hiérosolymitain, fut avidement recherché et embrassé avec ardeur. Ensuite on se laissa inspirer par lui sans qu'on s'en doutât.

Volontaire d'abord, l'absorption du principe oriental et gréco-asiatique finit par être automatique.

Il est arrivé, en effet, en Occident, pendant les deux premiers siècles de l'ère ce qui arrive à toutes les époques.

Nous croyons être libres dans le choix des modèles auxquels nous demandons des conseils et des mots d'ordre. Nous ne le sommes pas complètement. Notre choix ne s'exerce que sur les objets qui sont à notre portée et qui sollicitent notre attention. Nous obéissons aussi à certaines impulsions, instinctivement et sans en avoir conscience.

Les grands bouleversements ethnographiques, sociaux et moraux, dont l'explication comme la production nous échappent, se chargent de faire des rapprochements et des juxtapositions qui équivalent à des contraintes. Notre liberté est limitée par la force majeure créée par les événements de l'histoire politique. Notre activité, comme Bossuet l'a proclamé, ne peut se soustraire à une invisible direction.

Les rapports continuels de l'Occident avec l'Orient — sans même parler de cette sorte de *fatalité politique*, de cette *prédestination*, — avaient donc porté partout, en Italie comme en Gaule, les éléments de la culture néo-grecque et gréco-syrienne. Il y a longtemps que l'existence dans l'art de ces éléments gréco-asiatiques a été fort bien reconnue par Viollet-le-Duc et par Quicherat.

Mais ces deux illustres savants n'ont voulu admettre et reconnaître l'existence et la réalité de l'influence gréco-orientale et byzantine qu'à partir du XI[e] siècle et des premiers efforts romans. Ils ont regardé les croisades comme ayant été le véhicule unique de la propagation très diminuée du style gréco-oriental.

Sans doute un certain courant d'importation orientale a été créé par les Croisades. Je vous en ai parlé l'année dernière à propos de l'influence de l'art arabe.

Mais ce courant n'est rien en comparaison de l'hellénisation de l'Occident qui avait précédé la première croisade et même l'aurore des temps romans. Le germe contagieux de cette hellénisation remontait beaucoup plus haut. C'est l'histoire de sa propagation que nous vous exposons, sous toutes sortes de formes, pour aboutir à en faire un axiôme de l'enseignement de l'art moderne.

A l'époque où Caumont, Quicherat, Viollet-le-Duc ont écrit leurs ouvrages, on ne connaissait pas ou on connaissait peu les monuments mérovingiens et carolingiens.

En 1882, vous savez aussi où on en était encore, quand Ramé a écrit le petit mémoire que je vous ai cité, et que j'ai réfuté dans notre seconde leçon.

La connaissance de ces monuments mérovingiens et carolingiens, leur définition, leur isolement des éléments postérieurs dans lesquels ils sont noyés, sont destinés à modifier complètement le sentiment de l'histoire.

Comprenez donc que l'étude à laquelle je me livre devant vous est profondément utile.

Ne m'accusez pas de m'attarder dans des époques peu riches en monuments complets et en œuvres séduisantes.

Ici, à l'école du Louvre, nous ne faisons pas seulement de l'art pour amuser les badauds, les dilettantes et les amateurs de bibelots ou de coquettes curiosités. Grâce à vous, il y a ici un *Sursum Corda.*

Avec la précieuse collaboration de votre attention bienveillante nous restituons une page perdue de l'histoire de l'humanité. Tant pis pour les bibliographes qui ne regardent que le passé et qui se cramponnent aux résultats incomplets et non définitifs d'une science en formation.

Si nous arrivons à vous convaincre, l'esthétique de l'art moderne sera affranchie des lourds mensonges d'une pédagogie intéressée; et la conscience contemporaine sera soulagée du poids de la routine classique et latine.

Donc, depuis la leçon du 2 mars, vous êtes préparés à reconnaître, quand on vous la montrera, la connexité qui réunit les arts de tous les peuples qui ont dominé l'Italie avant le XI[e] siècle. Mais qu'est-ce que tout cela prouve? Que nous importe, pourrait-on me dire, de savoir ce qui se passe en Italie et de connaître ce qu'était l'art lombard?

Vous saurez combien cela nous importe quand vous vous poserez la question de provenance d'un très grand nombre d'éléments de la décoration architectonique de notre pays, pendant les temps romans.

Mais avant de faire ma démonstration par les images, je veux, par des considérations littéraires et historiques, vous montrer le lien qui unit l'art lombard à l'art roman.

L'évidence vous échapperait peut-être, si auparavant je ne vous dirigeais vers elle par la voie de la vraisemblance. Pour des esprits prévenus, le vraisemblable est supérieur au vrai.

Dans l'ancien régime de l'histoire de l'art — ancien régime sous lequel nous vivons encore — on n'était pas admis en justice, on n'avait pas d'action, comme on dit en droit dans certaines espèces judiciaires, on n'avait pas d'action quand on n'avait pas à fournir au tribunal un commencement de preuve par écrit.

Défense de formuler la moindre opinion si on n'avait pas à articuler un petit bout de texte écrit qui pût prêter à la littérature de MM. les huissiers et à la calligraphie des hommes de loi, à la philosophie de la procédure civile.

C'était bien dur, ce régime qui interdisait à l'art de faire ses preuves par lui-même. Eh bien ! Messieurs, même sous ce régime inintelligent, et qui pourtant compte encore des partisans si nombreux en dehors de cette enceinte, je me serais chargé de gagner la cause que je plaide.

Nous aussi, nous avons nos commencements de preuve par écrit, quoique nous n'en soyons pas plus fiers pour cela.

Donc, nous quitterons un instant les sentiers escarpés et les sommets habités par l'art et nous descendrons dans la plate arène de la basoche historique. Il ne faut pas regarder aux moyens quand on ne veut pas perdre son procès.

La Normandie, comme du reste toute la France, a connu et subi le style lombard.

Il y a longtemps qu'on a remarqué les traces de ce style à Saint-Étienne de Caen.

« Nous ne pouvons citer, dit Ruprich-Robert, tous les noms des Italiens qui firent alors de la Normandie leur patrie d'adoption. Il suffit de rappeler les noms des chefs pour établir les rapports qui unissaient les deux pays et faire pressentir comment et dans quelle mesure l'influence de l'art lombard a pu pénétrer dans une contrée aussi éloignée. »

Lanfranc, né à Pavie en 1005, arriva au Bec-Helluin en 1045. Son enseignement y eut le plus grand succès.

En 1050, Lanfranc reconstruisit l'abbaye de Saint-Evroult près Laigle. Lanfranc deviendra plus tard le conseiller de Guillaume le Conquérant.

Mais à partir de 1040 à 1045, Ruprich-Robert fait remarquer l'existence de l'influence italienne et l'infiltration lombarde.

Après la conquête de l'Angleterre, Lanfranc devint archevêque de Cantorbéry et il y a des chances pour qu'il ait été un des introducteurs du style lombard en Angleterre, dans cette Angleterre qui depuis le VIIe siècle connaissait l'art byzantin, c'est-à-dire un principe analogue, dont, par beaucoup de côtés, notamment pour la décoration, l'art lombard n'est qu'une variante.

Admettra-t-on que l'initiative de Lanfranc, dont la volonté puissante et dont l'habileté ont laissé tant de traces dans l'histoire normande, n'a pas été le point de départ de l'influence italienne que tous les artistes reconnaissent dans l'art normand à Caen et à Bayeux (Voyez Ruprich-Robert)?

Vers 1048, un religieux, Anastase, quitta Venise sa patrie et se retira au mont Saint-Michel, puis à Tombelaine. Il devint un des clercs les plus assidus de l'école d'Avranches. Dix ans après, vers 1058, un autre Italien, Anselme, quittait aussi sa patrie, traversait la Bourgogne et venait s'établir à Avranches d'abord, puis au monastère du Bec.

Ces illustres Lombards n'ont-ils pas été les porteurs de la culture artiste de l'Italie comme ils étaient les porteurs de sa culture littéraire?

C'est un commencement de preuve par écrit qui nous permettra d'établir notre demande en recherche de paternité.

Un monument français du commencement du XIᵉ siècle prouve la pression directe exercée par la pensée lombarde ou byzantine sur la pensée romane de la Gaule.

Les rapports de la Rotonde de Saint-Bénigne de Dijon avec l'art byzantin, avec Ravenne et avec la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle n'ont pas été niés par Jules Quicherat (Voir *Mélanges*, t. II, p. 137).

Qu'aurait donc dit Quicherat s'il avait connu avant la rédaction de son travail quelques conclusions du livre de M. de Dartein, et s'il avait comparé la Rotonde de Saint-Bénigne avec la Rotonde de Saint-Thomas près Almenno (pl. 92 de M. de Dartein)?

Comment ces rapports auraient-ils pu être niés?

L'abbaye Saint-Bénigne, à la fin du Xᵉ siècle, avait pour abbé le vénérable Guillaume, d'origine italienne et du nord de la péninsule, par conséquent lombard au moins politiquement et esthétiquement parlant.

En allant à Rome,ou en en revenant, il passa par Ravenne et y recruta des ouvriers.

Voyez un livre intitulé, *Le Vénérable abbé de Saint-Bénigne*, par l'abbé G. Chevalier (Dijon 1875 in-8°), et une étude historique sur Saint-Bénigne, de M. l'abbé Bougaud.

Quel que fût l'empressement de l'abbé Guillaume, il ne put commencer les travaux qu'en l'année 1001. La première pierre fut posée le 16 des calendes de mars

C'est donc bien d'un monument roman qu'il s'agit.

La chronique de Dijon note un fait qui nous aide à comprendre dans quelles conditions la basilique de Saint-Bénigne fut élevée. Vers cette époque, on vit arriver d'Italie un grand nombre de moines artistes ou de simples ouvriers.

Soit que Guillaume se fut entendu avec eux pendant son séjour en Lombardie et surtout à Ravenne, soit que la réputation de son génie les eût seule attirés, ils vinrent tous la même année et restèrent à Dijon tant que dura la construction de la Basilique. Le chroniqueur nomme entre autres un certain Paul de Ravenne qui, venu d'abord pour exercer son talent, se fixa et mourut ensuite à Dijon.

Cœperunt denique ex sua patria, hoc est ex Italia, multi ad eum convenire, aliqui litteris bene eruditi, alii diversorum operum magisterio docti (*Chronicon Sancti Benigni*).

Il y a de braves gens qui sont capables de se servir de ce texte pour soutenir que cette communication avec l'Italie est la preuve de la persistance du crédit de l'art antique auprès des populations françaises du XIe siècle.

Vous verrez combien ce serait une erreur.

C'est la preuve, au contraire, d'une pénétration lombarde, et vous saurez bientôt ce qu'était l'art lombard.

Le chroniqueur de l'abbaye de Dijon nomme encore Joannelin, homme de la plus grande distinction, qui devint disciple privilégié de l'abbé de Saint-Bénigne; enfin il cite Hunald, habile sculpteur, qui fut chargé de présider à la décoration de l'église de la Rotonde.

Inter monachos, in hoc loco degentes, fuit quidam juvenculus vocatus Hunaldus, solertis ingenii. Venerabilis Villelmus injunxit illi curam sacri periboli (*Chronicon Sancti Benigni*). (La Chronique de Saint-Bénigne de Dijon se trouve dans le *Spicilège* de d'Achery, t. I, p. 455 et suivantes.)

J'ai déjà signalé, d'après Ch. Diehl, un grec d'Orient qui alla en Angleterre et put y apporter les principes

de l'art néo-grec dont l'art goth ou l'art lombard n'était dans bien des cas qu'une des formes altérées, barbarisées.

Ce moine grec fut l'organisateur de l'église d'Angleterre ; il s'appelait Théodore de Tarse (Ch. Diehl, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne*, p. 251).

Nous verrons bientôt que la plupart des maçons dits romains — et notamment ceux qui furent appelés en Angleterre pour construire des églises de pierre — étaient des Lombards, les Lombards ayant presque, à partir du VIIIe siècle, en Italie, le monopole de la construction.

« La question des rapports entre l'Orient et l'Occident au moyen âge, dit Bayet, n'a pas encore été étudiée complètement. On sait cependant quelle fut l'influence de Byzance sur la Renaissance tentée à la cour de Charlemagne et combien le grand empereur cherchait à imiter l'art oriental. Les ouvriers que Charlemagne fit venir d'Italie ne pouvaient être que grecs ou lombards, c'est-à-dire des Italiens copiant les Grecs.

« Bien d'autres faits seraient à citer. Çà et là, les chroniques des monastères parlent de moines grecs établis dans les couvents de l'Occident ; à Cantorbéry, au VIe siècle, l'un d'eux expliquait l'Iliade ; au IXe siècle, le monastère de Saint-Gall comptait des frères grecs, *fratres hellenici.* »

Ces frères grecs n'étaient pas ennemis des Lombards au point de vue de l'art ; et si les Lombards chassaient les soldats grecs de l'Italie, ils ouvraient l'Italie aux artistes grecs dont ils sollicitaient les leçons (Voir Cattaneo).

Telles sont les preuves historiques du contact de l'art lombard avec l'art roman.

L'étude de l'art lombard s'impose donc comme préliminaire à l'étude de l'art français.

On a dit :

L'architecture lombarde imposée par les conquérants de l'Italie ne pouvait pas être personnelle. Les Barbares avaient des instincts de race ; mais ces instincts étaient altérés par un contact prolongé avec Byzance. Alors, on a judicieusement reconnu que ces mêmes Barbares ne pouvaient professer immédiatement une doctrine personnelle dans le traitement de l'œuvre de pierre.

Ils devaient être fatalement, nécessairement pénétrés de l'art du pays qu'ils envahissaient, sans même tenir compte de l'enseignement et de l'entraînement antérieurs qui s'étaient exercés dans le même sens.

Mais de quel style relèvent les premiers monuments de l'époque lombarde en Italie ?

Est-ce de la construction antique néo-romaine, telle que les Romains l'avaient conçue et telle qu'on la vit pratiquée pendant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, en un mot est-ce de l'art romain païen ?

Non, ils appartiennent à un art tout différent, que M. Choisy a parfaitement défini dans sa première expression toute néo-grecque.

« Entre l'époque de Dioclétien et les dernières années de Constantin, toute une révolution s'est accomplie dont l'influence ne fut pas moindre dans l'histoire de la construction romaine que dans l'histoire de l'Empire. La ville de Rome a cessé d'être la capitale du monde romain et l'art s'est transformé le jour où Rome perdant sa prépondérance politique eut cédé à Byzance l'héritage de ses antiques privilèges.

« Les immenses constructions de la nouvelle capitale absorbèrent en un instant les ressources de l'Empire, et la date de sa fondation (l'an 330) marque l'époque où se fit sentir dans la construction romaine, une transformation subite et profonde.

« Pour sauver les débris de l'art ancien, Constantin fonde des écoles ; il institue des pensions au profit des jeunes Romains qui consentiront à se donner à l'étude de l'architecture. Efforts inutiles ! De nouveaux besoins avaient pris naissance et, pour y satisfaire, il ne fallait rien moins que créer dans son ensemble un corps de méthodes entièrement nouveau. Ce n'est pas lorsque les bras manquent, lorsqu'on en est réduit à multiplier de jour en jour les moyens de répression pour s'assurer les services des sujets corvéables ; ce n'est pas à une époque où les chefs de chantiers eux-mêmes font défaut, qu'on peut songer à bâtir une autre capitale du monde, avec ce luxe de matière et cette solidité inébranlable que nous admirons dans les monuments de l'ancienne Rome. On dut recourir à des constructions légères, sacrifier la solidité pour suffire à des nécessités pour ainsi dire infinies.

« Les pratiques séculaires de l'art romain disparurent en partie dans ce changement. »

Sans compter ce que M. Choisy a oublié ici, les conséquences d'un état de choses nouveau dans l'ordre moral.

L'esclave chrétien n'était plus l'esclave antique. La question sociale était posée par le christianisme.

Eh bien ! quels étaient ces principaux procédés, ces expédients qui ont donné à l'art byzantin son caractère?

Économie de la matière : on aime toujours le luxe, mais on n'est plus riche.

Économie de la main-d'œuvre : on n'a plus de troupeaux d'esclaves; on n'a plus des légions de soldats inoccupés dont les bras seraient utilisables. Puisqu'on ne peut plus construire les monuments cyclopéens et surhumains de l'âge antérieur, on ne fera que ce qui est nécessaire, indispensable.

Prenons un bâtiment proclamé absolument byzantin ou grec par le juge le plus compétent, par M. Choisy : Le tombeau de Placidie à Ravenne bâti vers 450 environ.

Qu'y voyons-nous ?

Le mur n'est pas massif.

On ne lui donnera que la force nécessaire pour remplir son office.

On évidera donc la surface du mur à l'aide de grandes arcades aveugles, de grandes arcatures.

Cela m'amène à vous indiquer les caractères de l'art lombard.

CARACTÈRES DE L'ART LOMBARD. — 1° *Bandes murales* dites *bandes lombardes*. — La bande murale consiste en un parti pris de construction qui évide tout ce qui n'a pas besoin de supporter des poids très lourds. On abandonne la massivité. D'un expédient d'économie, on tire en même temps un heureux effet décoratif. Les murs extérieurs des façades et des absides sont le plus souvent ornés d'un ou de plusieurs rangs d'arcades formées par des bandes murales, d'un faible relief, de colonnes ou de pilastres reliés entre eux par une série de petits arcs.

Le nom de lombard fut donné à cet expédient en vertu d'une appellation rétrospective. En effet, on voit des bandes lombardes

avant même qu'il y eût un art lombard en Italie, avant que les Lombards eussent pénétré dans la péninsule.

Ce fait précisément nous permet en même temps de rattacher d'une manière évidente l'art lombard à l'art antérieur ou néo-grec pur de Ravenne sous les Wisigoths.

Le plus ancien monument où apparaissent les bandes lombardes est le Baptistère des catholiques à Ravenne élevé de 449 à 452.

Né en Italie, ou tout au moins pratiqué en Italie dès le v[e] siècle, ce procédé de la bande lombarde se perpétua sur place en Italie.

On voit des bandes lombardes à une église lombarde encore existante, à Saint-Lanfranc près de Pavie, et à un très grand nombre d'autres (Consultez l'ouvrage de M. F. de Dartein, pl. 70).

La bande lombarde fut essentiellement pratiquée en Europe par l'école romane, aussi bien en Allemagne et en France qu'en Italie. Et elle servira à nous montrer la transmission du procédé qui se fit de l'école néo-grecque et byzantine à l'art roman.

2° *Grandes arcatures aveugles* ou bien *galeries à jour* destinées à décorer le plein des murs et les parties basses des façades et des absides. Procédé qui est devenu le type de l'architecture italienne du IX[e] au XIII[e] siècle.

« Dans le style roman, dit le chanoine Reusens, les bas-côtés des églises, les chapelles capitulaires, sont presque toujours décorés, dans leur partie inférieure, d'arcatures portées par des colonnettes plus ou moins engagées, reposant sur un banc de pierre qui fait tout le tour de l'édifice.

« Les arcatures servent principalement à décorer les parties lisses des murs sous les corniches, les appuis des fenêtres et les plates-bandes dont on se sert pour relier les bandes murales.

« Ces arcatures d'ornement ont été empruntées au style lombard. On les rencontre dans les édifices romans de l'Allemagne, de l'Angleterre et de quelques parties de la France. »

3° *Corniches d'arcatures.* Les corniches formées d'arcatures, qui se répandirent dans toute l'Europe jusqu'au XIII[e] siècle ont été indiscutablement empruntées au style lombard[1].

1. Cf. Dartein; *Architecture lombarde*, p. 23, 30, 31, 65, 69, 70, 78, 83, 85, 90, 92.

On les rencontre, comme je vous l'ai démontré en citant quelques exemples, dans un grand nombre d'édifices romans de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France et de la Belgique.

4° *Galeries extérieures formées par des colonnettes.* « Les absides de presque toutes les églises romanes des bords du Rhin présentent immédiatement au-dessous du toit une galerie ouverte, formée d'une suite de petites arcades en plein cintre, portées sur des colonnettes. Très souvent les fûts de ces colonnettes sont de marbre noir et les chapiteaux de marbre blanc. Ces absides ont reçu le nom d'absides rhénanes »

Elles sont d'inspiration lombarde [1].

1. Cf. de Dartein, *Architecture lombarde*, pl. 51 à 53, 65, 69, 70 et 84.

QUATORZIÈME LEÇON

16 mars 1892

ÉTUDE DE L'ART LOMBARD

(Suite)

Messieurs,

A un enseignement nouveau il faut des méthodes nouvelles. Ne vous étonnez donc pas si je vous oblige à ne pas suivre la marche traditionnelle.

Je ne puis pas vous donner en même temps, le même jour, les conclusions générales et particulières résultant de l'analyse des monuments.

Les photographies sont trop lentes à circuler dans vos mains.

La démonstration devant un auditoire aussi nombreux que le vôtre ne peut se faire qu'au tableau lumineux.

Et la démonstration au tableau lumineux ne peut pas se faire le même jour et en même temps que l'établissement de la doctrine générale.

Dans de prochaines réunions nous vous expliquerons matériellement ce que fut l'art lombard et nous vous montrerons d'où il procédait.

J'ai besoin d'approfondir devant vous l'étude de l'art lombard. C'est un coefficient très important de notre style roman et par là de l'art gothique.

Quelle que soit la fatigue qui doive en résulter pour vous, suivez-moi dans cette voie d'élaboration sérieuse et d'analyse très serrée.

Ne vous laissez pas aller aux doctrines qui ont malheureusement tant de partisans dans l'opinion publique et que le Gouvernement, (grâce à Dieu !) a si courageusement combattues ces jours derniers.

Elles tendent à rabaisser l'enseignement supérieur de notre temps. On voudrait ne plus faire de celui-ci que le fournisseur exclusif et le serviteur des écoles professionnelles.

Quoi qu'en pense un des maîtres de la parole, rechercher et découvrir sont deux devoirs de conscience, deux devoirs étroits qui font partie de la mission de professeur.

Il ne faut pas, j'en demande pardon à un illustre orateur, il ne faut pas confondre le professeur et le maître d'études.

Dans l'enseignement supérieur, le professeur ne doit pas être exclusivement l'agent passif de l'opinion publique, l'indifférent instrument de propagande de la culture du passé, le vulgarisateur inerte de la résultante des doctrines antérieures, le porteur impartial d'un mot d'ordre qu'il n'a pas le droit de discuter, l'éditeur irresponsable d'une grammaire dont il n'a pas le pouvoir de contrôler les règles.

Le professeur, vraiment digne de ce nom, a, sur toutes les questions de son enseignement, des obligations absolues d'intervention personnelle.

Laissez-moi vous entraîner sur le terrain des recherches individuelles, des découvertes de laboratoire, des investigations dépourvues d'intérêt matériel immédiat, débarrassées de tout sordide utilitarisme.

Pour en savoir assez, il faut en savoir un peu de trop.

Pour avoir le droit de jouir intégralement du capital social de la science, il faut faire ou avoir fait son apport personnel à ce capital social. Sans cela, fût-on le plus régulier, le plus zélé, le plus éloquent des professeurs, on ne sera jamais, vis-à-vis de la société, qu'un parasite, un consommateur qui n'apporte rien à la communauté.

Abandonnez-vous donc ici à ce genre d'études, que dans une enceinte politique, on a eu la cruauté de qualifier de rêveries,

de traiter de *méthodes de vagabondage intellectuel* (*sic*) et qu'on a cru flétrir à tort en rappelant dans quel pays voisin, et au très grand avantage de ce pays, elles n'ont jamais cessé de fleurir.

Les rêveurs ne sont inutiles qu'à eux-mêmes. Leurs rêveries sont mères des réalités.

Ne vous méfiez pas des principes qui dominent encore à l'école du Louvre et dont, pour ma part, je suis le très humble serviteur. Le côté théorique ne fait pas de tort au côté pratique.

Ceux qui tendent par tous leurs efforts à agrandir le champ de la science, ceux qui, avec l'avidité du paysan, veulent arrondir le lopin paternel, ceux-là sont précisément ceux qui savent le plus profondément labourer, et qui ont pour la terre l'amour le plus violent et le plus fécond.

Nous continuerons aujourd'hui à nous occuper de l'art lombard.

M. Cattaneo, dans son ouvrage sur la basilique de Saint-Marc, paru après sa mort, traduit en 1890, et dont je vous ai annoncé, il y a quelques jours, la publication en français, M. Cattaneo s'exprime ainsi au début de son livre :

« Les Romains du IIIe et du IVe siècles, préoccupés uniquement de l'ensemble et de la magnificence de leurs constructions, durent négliger toute notion de convenance et d'esthétique. Ils n'avaient pas ce sentiment délicat de la forme et cette perception de la grâce et de la beauté que possédaient au contraire les Grecs et les Orientaux. Ceux-ci, même au milieu des folies de la décadence, surent parfois faire passer dans leurs productions artistiques un rayon de beauté et un souffle de vie nouvelle. » M. Cattaneo se rencontre ici avec Ludovic Vitet dont je vous ai cité de belles pages datant de 1859.

Je reviens à Cattaneo. « L'art italo-romain était donc voué à une décadence définitive; et si, après le IVe siècle, il ne tomba pas immédiatement dans la barbarie, ce fut grâce à l'art oriental, à cet art proto-byzantin, si injustement méconnu et rabaissé la plupart du temps qui, au Ve et au VIe siècle, sauvegarda, dans nos contrées, l'honneur de l'art italien (Chaque mot demande à être pesé). Regardons toutefois comme une partie importante de nos gloires artistiques les magnifiques travaux byzantins de Ravenne, de

Parenzo, de Grado, de Milan, de Rome et de beaucoup d'autres villes d'Italie ; nous devons, à moins d'être aveuglés par de fausses théories d'école, y reconnaître de très grandes qualités et des beautés souvent inappréciables. Que resterait-il de l'art italien, durant ces deux siècles, si nous leur ôtions la brillante parure des monuments byzantins? Un squelette. Combien d'artistes italiens d'un véritable talent nous resteraient-ils de cette période, si nous en retranchions tous ceux qui étaient d'origine grecque? Peut-être aucun.

« On peut affirmer sans crainte que, après la fin du IVe siècle, l'art vraiment italien, c'est-à-dire l'art des artistes qui ne sentirent en rien l'heureuse influence de l'art byzantin, tomba dans une décadence latente, mais progressive, de façon que lorsque son frère (M. Cattaneo veut dire l'art grec) vint tout à fait à lui manquer, il apparut dans toute sa misère et sa nudité presque barbare. »

Il faut que vous sachiez par cœur ces passages de M. Cattaneo.

Pendant que je travaillais en France à extirper de mon esprit tant de théories surannées et de mensonges pédagogiques, vous voyez où en arrivait de son côté un Italien de bonne foi et singulièrement doué pour l'histoire de l'art.

Dans ses deux livres sur l'art italien avant l'an mille, M. Cattaneo divise l'architecture et la sculpture italiennes en quatre périodes auxquelles il donne les titres suivants :

1re *période* : Le style latino-barbare pendant la domination lombarde.

2e *période* : L'art byzantino-barbare du VIIIe siècle.

3e *période* : Le style italo-byzantin de la fin du VIIIe siècle à l'an mille.

4e *période* : Les origines de l'architecture lombarde.

En somme, quand on a mis à part l'église Saint-Marc de Venise, qui est grecque à plus forte dose que tout le reste, l'architecture lombarde aussi bien que la sculpture est l'héritière directe et immédiate de tous ces styles analysés individuellement par M. Cattaneo.

Il est certainement curieux de morceler, comme l'a tenté M. Cattaneo, l'étude des origines de l'art lombard, et de subdiviser cette étude en périodes. Mais nous, nous n'avons pas intérêt

à le faire, puisque la source et la tradition byzantines que nous voulons démontrer sont le lien commun de toutes ces périodes entre elles et les rattachent sans solution de continuité à l'art néo-grec importé en Italie pendant les six premiers siècles de l'ère et cultivé à Ravenne par les Goths d'abord et ensuite par les empereurs d'Orient.

Mercredi dernier, 9 mars, nous avons commencé à énumérer quelques-uns des caractères de l'art lombard. Nous allons continuer cet examen :

Lions placés aux portails des églises, porteurs de colonnes et tenant dans leurs pattes un homme ou un animal. On en voit à Vérone, à Bergame, à Modène, à Padoue et dans presque toutes les églises romanes du nord de l'Italie. En France, dans les départements des Bouches-du-Rhône, des Hautes et Basses-Alpes, à Poitiers à l'église Sainte-Radegonde, à Limoges, au Mans, etc. Il y en a également en Allemagne.

Colonnettes en faisceau et entrelacées. Il y en a de nombreux exemples dans les églises du nord et du sud de l'Italie. En Allemagne à Mayence et à Worms, en France à Aix en Provence. Ces colonnes entrelacées durent jusqu'au treizième siècle. Il y en a à Modène et à Ferrare. Les chapiteaux à treillages sont aussi un des caractères de l'art lombard; ils sont d'origine orientale.

Plan, Chevets à trois absides. Alternance des piliers et des colonnes à partir peut-être du xe siècle, certainement à partir du xie siècle. C'est ce qu'on appelle le *Plan lombard.*

C'est là un des caractères de l'église lombarde, dans laquelle la nature des voûtes spéciales qu'elle employa exigeait que les supports fussent alternativement gros et déliés. Mais il semble que cette disposition d'alternance des supports soit antérieure à l'existence des voûtes. Cela peut paraître extraordinaire, mais c'est cependant un fait certain.

Il y a de grandes basiliques des temps carolingiens où se remarque une alternance de colonnes et de piliers. Je citerai *Sainte-Marie in Cosmedin* et *Sainte-Praxède.*

Sainte-Marie in Cosmedin, à Rome, fut bâtie vers la fin du viiie siècle par le pape Adrien Ier. Sainte-Praxède, également à Rome, fut totalement reconstruite par le pape Pascal Ier (817-824).

C'étaient des églises appartenant à la communauté grecque de Rome.

Autre exemple d'alternance dans les supports, à Saint-Ambroise de Milan et Saint-Étienne de Caen. Dans cette dernière église l'influence lombarde est très évidente, ainsi que l'a prouvé Ruprich-Robert ; un système de fermes en bois a cependant précédé l'établissement des voûtes.

M. Cattaneo, contrairement aux vieilles doctrines encore en vigueur, a prouvé que le plan roman si fréquent, le plan de l'église à trois absides, est de source lombarde et que son origine première est tirée d'Orient.

Je résume maintenant les caractères de l'art lombard en sculpture.

1° Affranchissement à peu près complet de l'imitation de l'art antique païen et romain.

2° Conservation et imitation des motifs de l'ornementation néo-grecque et byzantine.

3° Introduction de l'élément monstrueux dans l'ornementation des frises, des chapiteaux et des bas-reliefs.

4° Aplatissement et diminution des reliefs de la sculpture, conformément au principe qui régna en Orient depuis la naissance de l'art néo-grec.

5° Caractère complètement grec ou mélange de l'ignorance et de la gaucherie barbares au principe néo-grec et syrien.

6° Emploi du stuc.

Nous justifierons de l'existence de ces caractères au moment où vous verrez les projections lumineuses. L'image est ici indispensable. Mais nous appellerons votre attention sur le caractère particulier de la composition de l'ornement dans la sculpture lombarde.

Motifs de décoration d'Entrelacs et de Tresses. — Si le point de départ est oriental et néo-grec, la pratique de cet ornement n'en a pas moins été un des caractères de l'art lombard en formation pendant le VIIIe, le IXe et le Xe siècle (Voir le frontispice du livre de M. de Dartein et la plupart de ses planches).

Exemples dans les innombrables fragments de chancels décrits et publiés par M. Cattaneo ; dans les nombreux *Ciboria* publiés par

M. Rohault de Fleury et par M. Cattaneo ; dans les fonts baptismaux, les rétables d'autel, etc.

Par diverses considérations très ingénieuses, M. Cattaneo établit que cette manie de la décoration des entrelacs — dans le domaine architectonique — avait son siège et son centre en Lombardie.

Cela n'infirme rien de ce que vous savez de la présence des entrelacs sur les objets d'art industriel, seuls témoignages de la culture septentrionale et barbare, principe d'essence orientale, que le Nord a pu connaître indépendamment de la voie méridionale.

Cattaneo conclut ainsi :

« C'est donc en Lombardie, dans un pays que l'histoire nous montre encore comme le foyer des arts le plus actif qui fut en Italie, vers le XIe siècle, que dut prendre naissance ce nouveau système de décoration, qui est un reflet des manières grecques importées au VIIIe siècle. »

Voilà qui est très net et qui confirme tout ce que je vous ai dit.

Plus tard, au XIe siècle, au moment où l'art lombard est tout à fait formé, l'emploi de ce motif d'ornementation et sa survivance obstinée sont profondément caractéristiques, et sont, plus que toute autre chose, capables de prouver la continuité presque exclusive de l'influence grecque et syrienne d'une part dans l'art lombard, d'autre part de la même influence grecque et syrienne dans les premières tentatives du style roman.

C'est là une observation très importante.

Quel fut, dans l'histoire générale de la plastique, l'effet de l'art lombard ? Né de l'art grec, nourri par l'art grec, il a sauvé tout ce qui pouvait être sauvé de l'art latin, avant la Renaissance classique du XIIe siècle.

Sans lui, sans son frère *l'art proto-byzantin*, notre art moderne, l'art chrétien à son début, n'aurait eu presque aucun point de contact avec l'art antique italo-romain et gallo-romain.

Dans l'œuvre de la pierre, l'art lombard a été la première expression de la personnalité occidentale, la première tendance au dégagement de l'âme barbare. Il est très important de constater ce point de fait.

Il y eut certainement au Xe, et surtout au commencement du XIe siècle, un style d'architecture en pierre qui fut en quelque sorte international. C'était le style lombard.

Cette vérité n'est plus autant discutée qu'autrefois.

M. Anthyme Saint-Paul (*Annuaire de l'archéologue français*, p. 96) admet comme démontrée la communication du style roman et du style lombard.

Parlant des écoles d'art de la région germano-italienne et lombardo-allemande, il réunit sous ce titre général celles de ces écoles qui se rapportent à un type commun. Il constate que ce type consiste, entre autres caractères, dans la division des parois extérieures des murs par des plates-bandes verticales, appelées bandes lombardes, qui vont rejoindre, sous les corniches, de petites arcatures en plein cintre simulant des modillons. Il raisonne absolument comme nous-même.

C'est la preuve que M. Anthyme Saint-Paul admet implicitement, sans s'en douter, l'origine byzantine du roman : le trait d'union entre le byzantin et le roman ayant été le lombard.

On ne peut échapper aux conséquences d'une équation mathématique.

M. Anthyme Saint-Paul, qui comprend si bien le XIIe et le XIIIe siècle, serait entièrement de notre avis, si les époques antérieures de l'art lui étaient plus familières.

Il a eu le malheur de formuler son système, comme Quicherat d'ailleurs et comme Viollet-le-Duc, avant que les études n'aient été poussées très loin sur nos origines, et avant la révélation des influences de l'Orient.

Mais, du moment qu'il reconnaît la communication du roman et du lombard, il faudra bien qu'il en arrive à reconnaître aussi que le roman n'a pu rester étranger à ce qui formait la substance même du lombard, à savoir cet art byzantin et oriental qu'il a tant en horreur.

J'avais été élevé dans les mêmes principes que lui : mais depuis je me suis éclairé par moi-même et j'ai refait mon éducation.

« Un fait remarquable frappe les yeux de quiconque étudie les ouvrages du style italo-byzantin, dit M. Cattaneo (*Saint-Marc* p. 244) : c'est sa constante et admirable uniformité dans toute la péninsule.

« Aucune diversité de manière architectonique ou décorative ne distingue les monuments napolitains de cette période des Vénitiens,

les romains des dalmates, les lombards de ceux des Marches, ceux de Ravenne des toscans; et cette unité de caractère ne peut s'expliquer qu'en admettant une seule école régionale, laquelle ne peut se former et subsister que dans le centre le plus vital du royaume lombard, dans la Lombardie. Le style italo-byzantin dut être sans aucun doute le premier résultat de l'art des Magistri Comacini.»

Cette affirmation si positive est de M. Cattaneo.

En effet, les édifices furent élevés la plupart du temps par des artisans voués d'une manière générale à tout ce qui concerne l'art de la construction, et connus, depuis le VIII[e] siècle, sous le nom de *Maîtres Comasques*, *Magistri Comacini*, *Maëstri Comacini*, c'est-à-dire : Maîtres constructeurs de la province de Côme.

Est-ce la première fois qu'on voit intervenir dans l'histoire de l'art des personnages de cette espèce, ce qu'on appela au moyen âge des Francs-Maçons, c'est-à-dire des ouvriers syndiqués et embrigadés?

La plus importante des conséquences de cet état de choses était l'uniformité du travail.

Les corporations ne se contentaient pas d'observer des dispositions d'ordre et de discipline.

Indépendamment des articles qui ont trait à la police de l'association, la *lex collegii* comprenait les prescriptions techniques semblables à ces statuts qui interdisaient aux membres de nos anciens corps de métiers des procédés vicieux ou rendaient obligatoires certaines méthodes traditionnelles.

Cela explique l'éternisation de certains procédés d'exécution et l'immobilité de certaines pratiques de la main-d'œuvre.

Je vous ai expliqué, l'année dernière, les conséquences de l'existence de ces corporations dans l'exécution des édifices et dans la constitution des chantiers.

De plus, il faut que vous compreniez bien que l'exécution des travaux publics et en particulier que toute la construction des édifices étaient un service d'ordre administratif et dépendaient de l'organisation politique de la société. On en était arrivé presque aux castes de l'ancienne Égypte.

L'influence de la décoration byzantine et lombarde fut énorme en France.

Les édifices romans de la Provence portent souvent des ornements lombards à côté de motifs évidemment copiés sur des fragments gallo-romains.

A Toulouse et dans le Languedoc, les sculpteurs s'inspirent presque exclusivement de l'art de la Lombardie.

Donc, avec le chanoine Reusens, je puis conclure :

Le style roman de l'Europe centrale n'est autre chose que le style lombard transporté en deçà des Alpes et modifié accidentellement par le génie propre des différents peuples occupant cette contrée.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA QUATORZIÈME LEÇON

Cette leçon a surtout été employée en lectures de l'ouvrage de M. Cattaneo, *La basilique de Saint-Marc*, et du livre de M. de Dartein, *L'Architecture lombarde*.

XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe LEÇONS

28 MARS, 30 MARS, 6 AVRIL, 27 AVRIL, 1892.

ÉTUDE DE L'ART LOMBARD

(*Suite.*)

Les quinzième, seizième, dix-septième leçons se sont passées en projections et en commentaires oraux des monuments décrits et publiés dans les ouvrages de MM. A. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Byzantins;* Marquis de Vogüé, *le Temple de Jérusalem* et *la Syrie centrale;* de Rossi, *Bulletin d'Archéologie chétienne;* Labarte, *Histoire des Arts industriels;* Reusens, *Archéologie chrétienne;* de Lasteyrie, *le Trésor de Guarrazar;* Ch. Bayet, *Art byzantin;* Ch. Diehl, *Ravenne;* Revoil, *Architecture romane du midi de la France;* Gailhabaud, *l'Architecture du Ve au XVIIe siècle;* docteur J. Rud. Rahn, *Ravenna, Eine Kunstgeschitliche Studie;* Cattaneo, *Saint-Marc de Venise;* de Dartein, *Architecture lombarde;* Ed. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule.*

La quinzième leçon, la leçon du 28 mars, a été consacrée à l'examen des monuments suivants :

Rotonde de Brescia.
Campanile de San-Satiro à Milan.
Saint-Ambroise de Milan.
Ancienne cathédrale de Die (Drôme).
Église d'Embrun (Hautes-Alpes).
Église Saint-Worle de Châtillon-sur-Seine.
Cathédrale de Tournus.
Chœur et transept sud de l'église de Hérent (Belgique), XIIe siècle.
Porche de Saint-Barthélemy à Liège (XIe siècle).
Église de Trèves.
Sainte-Marie du Capitole.
Saint-Geréon (Cologne).
Saint-Trophime à Arles.

Spécimens de pilastres et d'arcatures en Alsace.
Église de Honcourt (Hugshoffen).
Absides rhénanes et tours de l'église Saint-Géréon à Cologne.
Tour octogone de Bâgé-le-Châtel (Ain).
Basilique de Trèves.
Mur intérieur du baptistère d'Alliate (IXe siècle).
Détail d'une partie de l'abside et du chœur à Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle).
Arcatures à Saint-Ambroise de Milan.
Église de Saint-Thomas *in Limine* près d'Almenno (XIIe siècle).
Arcatures au transept nord de l'église de Hérent (XIIe siècle).
Églises d'Avor, de Vornay (Cher).
Église de Thaon (Calvados).
Église de Civray (Vienne).
Église de Pont-l'Abbé (Charente).
Façade de l'église Saint-Pierre in ciel d'Oro à Pavie.
Église de Saint-Jean in Borgo à Pavie.
Ruines du prieuré de Saint-Botolphe (Essex).
Église Saint-Honorine à Graville.
Abside de l'église Saint-Vincent in Prato, de Milan (IXe siècle).
La Rotonde de Saint-Bénigne de Dijon.

Dans la seizième leçon, le professeur s'est occupé du plan des édifices, pour démontrer que, même sur ce terrain, l'influence orientale s'est exercée. Pour sa démonstration, il a emprunté le plan des églises suivantes : Sainte-Marie in Cosmedin de Rome, Sainte-Marie in Dominica, Saint-Georges de Valpolicella, église d'Alliate (Lombardie), Saint-Michel de Capoue.

Il s'est également occupé des chapiteaux à treillages. Il a cité ceux de l'ancien ciboire de Saint-Clément de Rome, de Tourmanin (Syrie centrale), de la porte du Temple de Salomon à Jérusalem, de Saint-Marc de Venise, etc. Il pensait que ce genre de décoration absolument inconnu à l'art classique venait d'Orient et principalement de Syrie.

Voici un fragment de la dix-septième leçon que nous avons trouvé parmi différentes notes non classées :

Nous allons continuer, Messieurs, à examiner les monuments à l'aide desquels j'ai essayé de vous faire connaître les caractères distinctifs de l'art lombard ou plus exactement les caractères de l'art pratiqué en Italie, sous les diverses appellations de latino-barbare, de byzantino-barbare, du IXe au Xe siècle.

Vous avez pu remarquer qu'il existe en Italie une grande sobriété, une grande sagesse dans tous les motifs de décoration des monuments de Monza. On voit la même chose que dans l'art pratiqué à Ravenne par Théodoric au commencement du VIe siècle. C'est l'art byzantin sévère, dans la nudité, la sérénité de la tradition géniale gréco-romaine. C'est de l'art nouveau, mais contenu encore par l'art ancien.

L'entrelacs existe, mais il n'est pas exclusif. Il n'affecte pas encore les formes emportées et fantaisistes qu'il prendra bientôt chez les Barbares et dans l'Italie elle-même avec l'influence croissante de l'élément constructeur goth et de l'élément constructeur lombard, qui puise à pleines mains dans le bagage de la décoration byzantine et néo-grecque. C'est ce que nous verrons tout à l'heure, dans les monuments du VIIIe siècle.

L'*animal*, la *faune* continue d'exister dans l'ornementation, comme il existait dans l'art néo-grec et gréco-latin des catacombes alors à l'état de symbole, ainsi que nous l'avons vu sur les sarcophages chrétiens. Mais c'est là tout.

Pour être très catégoriquement néo-grec, l'ornement n'en conserve pas moins une allure, une attitude classique réservée, pondérée, un peu rigoriste.

L'animal monstrueux n'apparaît pas encore. Le vieux levain aryen n'a pas encore opéré la métamorphose complète des habitudes de la décoration. L'instinct de l'art nouveau est tenu en bride par les sévères doctrines du passé.

Les peuples jeunes ou plutôt partiellement rajeunis par l'introduction de quelques éléments nouveaux, les peuples qui pratiquèrent l'art du VIIe siècle, nous apparaissent encore légèrement courbés sous la verge de fer des traditions aristocratiques, académiques et vitruviennes.

Entendons-nous bien !

L'art est certainement populaire et redevenu démocratique depuis qu'il est chrétien. Il parle la langue universelle comprise de toutes les classes sociales et imposée par les classes populaires qui ont été les premières à devenir chrétiennes. Mais cet art, pour populaire qu'il soit, n'est pas encore parvenu à se dégager entièrement des esthétiques antérieures et de leurs doctrines.

La même chose s'est passée en Asie pendant la première et admirable éclosion de la primitive école néo-grecque.

Il y a, dans l'histoire de l'art, une première heure charmante, une de ces heures que vous connaissez déjà par le tableau que je vous ai fait autrefois des débuts de la Renaissance classique en Europe. Ce n'est pas le plein midi, c'est l'aurore d'un beau jour. Ce n'est pas le mariage d'un principe avec un autre principe, c'est-

à-dire l'absorption de l'un des deux principes par l'autre. Ce sont les fiançailles de ces deux principes, en quelque sorte. Il y a là quelque chose d'un peu guindé, d'un peu timide, d'un peu discret, mais de charmant. Il y a propension ; il n'y a pas encore abandon.

L'Orient se fait sentir. Il impose en général sa loi décorative. Mais l'Orient n'est pas le maître absolu. Son esprit n'a pas encore pénétré l'Occident. Il n'est pas venu secouer, échauffer les ferments orientaux des races barbares établies en Occident.

Il n'a pas réveillé la *Belle au bois dormant* ou la Valkyrie des légendes germaniques.

L'art qui se charge de satisfaire les besoins des peuples nouveaux ou renouvelés n'ose pas s'abandonner sans contrainte à toutes les aspirations qu'il trouve dans son cœur. Il est contenu par une sorte de respect humain, par une sorte de convention tacite, par un code de civilité puérile et honnête, par une sorte de pudeur craintive. Je le répète, c'est un état curieux et charmant.

Une période de cent ans s'écoule.

Du commencement du VIIe siècle, nous allons brusquement passer au VIIIe siècle.

Comme au théâtre, changement à vue.

A présent nous sommes loin des fiançailles.

Le mariage est consommé. Nous sommes dans ce qu'on appelle la lune de miel.

La leçon s'est terminée en projections. Voici, d'après des notes prises au cours, le résumé des explications données par le professeur :

On n'a pour se rendre compte du changement survenu qu'à regarder le ciborium de Valpolicella, daté de 712. Il porte une inscription qui donne le nom de l'artiste, Magister Ursus, et celui du roi sous lequel le monument fut élevé : Liutprand. Cet architecte Ursus devait être un lombard ; on a trouvé ce nom sur d'autres monuments. On y voit en germe tout ce qui sera plus tard l'art roman et c'est ce qui permet de dire que l'art lombard est l'anneau qui relie l'art grec oriental à l'art roman.

Le baptistère de Cividale, daté de 737, est tout à fait oriental d'ornementation et barbare d'exécution ; des animaux fantastiques et monstrueux s'y mêlent à des palmettes. Il y a même un palmier avec un régime de dattes et un tronc contourné, qui passera dans l'art russe, frère de l'art roman par ses origines.

La balustrade du baptistère date de 762 à 776 : les mêmes caractères s'y retrouvent.

Cet art lombard s'est répandu dans toute l'Italie ; à Venise, à Sainte-Marie des-Anges à Assise, dans tout le Frioul, à Bologne, à Spolète, etc., on retrouve ces ornements d'origine grecque, de transcription lombarde.

La dix-huitième leçon fut consacrée à une visite au musée du Trocadéro.

Nous donnons ci-après un fragment écrit de la dix-neuvième leçon retrouvé dans les notes de Courajod.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

4 MAI 1892

TRANSITION DE L'ART ANTIQUE A L'ART MODERNE

MESDAMES, MESSIEURS,

On ne peut comprendre l'art d'une époque sans étudier les conséquences que cet art a eues dans l'époque qui a suivi.

La période néo-grecque de l'antiquité n'ayant pas été étudiée et n'étant pas connue, on n'a pas compris ni saisi le lien qui rattache le moyen âge à l'antiquité païenne et classique. On n'a pas compris comment et par quelles transitions un art vivant s'est substitué à un art mort, comment une architecture de forces équilibrées a remplacé une architecture de forces inertes et consistant tout entière dans l'agglomération de matériaux superposés, sans liaison constitutionnelle, sans organisation raisonnée, sans économie vitale.

Le mot économie vitale n'est pas trop fort. Un monument du moyen âge vit, souffre, végète et meurt. C'est un être en quelque sorte vivant, pensant et dont tous les membres travaillent. Certains monuments de la pure antiquité gréco-romaine et de la pure antiquité latine, peuvent être éternels, tant que les matériaux qui les composent résistent, mais ils n'ont jamais vécu d'une vie organisée.

On n'a donc pas compris le lien qui rattache *l'Ancien Testament de l'art* au *Nouveau Testament de l'art*.

On comprendra la transition quand on aura étudié cette seconde période de la civilisation antique qui commence avec la nouvelle invasion de l'Orient dans l'Occident de l'Europe, invasion dont le christianisme a été l'une des formes. On ne fait que commencer à étudier cette période-là.

Ces bons pédagogues et ces bons artistes classiques, jusqu'aux dernières années du XIXe siècle, ils croyaient que la plupart des monuments antiques avaient été construits comme s'ils étaient taillés dans du fromage.

Ils n'ont pas aperçu les nerfs, les os, le squelette de leur construction, à partir des premiers siècles de l'Ère.

Viollet-le-Duc a signalé l'introduction du raisonnement et de l'équilibre dans la construction antique aux Thermes de Dioclétien.

M. Choisy a reconnu ce qu'on peut appeler l'existence virtuelle de la croisée d'ogive et de l'élasticité de la construction gothique dans certains monuments antiques. C'est extrêmement ingénieux.

La pensée moderne, qui est parvenue à pénétrer le secret de l'art du moyen âge, a obligé les partisans de la pédagogie classique à réfléchir. Et voilà qu'il se trouve que le moyen âge apprend à comprendre l'antiquité, celle, du moins, dont il est légitimement sorti.

Le Prix de Rome avait été fatal au monument qu'on appelle le Panthéon et qui est ou passe pour être le mausolée d'Agrippa.

On l'admirait de confiance, sans l'étudier. Cela était plus commode. Et on n'y comprenait rien.

Le salut va venir d'un Prix de Rome, de l'École de Rome. Voici en effet, ce que je lis dans le *Temps* du samedi 30 avril 1892.

« *Fouilles à Rome.* — M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, annonce que les intéressantes recherches de M. Chedanne, architecte pensionnaire de l'Académie de France à Rome, continuent.

« Il paraît acquis que le temple rond que nous voyons aujourd'hui sur l'emplacement du Panthéon a été reconstruit entièrement par Adrien.

« Un système d'arcs soutenant la voûte et trouvant leur point d'appui sur les colonnes et piliers que l'on croyait faire partie d'une simple décoration a été mis à découvert.

« Pour l'avoir méconnu, l'architecte qui a fait la réparation entreprise en 1747, a coupé quelques-unes de ces œuvres vives et a ébranlé la voûte, qui présente aujourd'hui plusieurs crevasses.

« A l'intérieur du mur circulaire, il y a tout un système d'arcs-boutants.

« Des recherches nouvelles sont dirigées pour vérifier si le temple n'était pas de forme carrée. »

On ne peut pas comprendre l'antiquité classique ni en réparer intelligemment les monuments sans connaître l'art postérieur, et cet art postérieur a été l'art du moyen âge.

Avec M. Auguste Choisy, je vous montrais l'art byzantin, l'art néo-grec, l'art syro-grec, l'art chrétien, l'art moderne — tous ces termes sont identiques — je vous montrais, dis-je, l'art moderne commençant à Ravenne au milieu du ve siècle avec le tombeau de Galla Placidia et avec le Baptistère des Orthodoxes. Aujourd'hui je puis remonter de plus d'un siècle.

Tout commence avec la grande crise sociale.

L'effort que je fais pour rattacher l'art postérieur au paganisme à l'art qui était antérieur à l'ère chrétienne ne sera donc pas inutile, même pour l'antiquité classique. Le point de contact, le trait d'union, comme je ne cesse de le répéter, a été l'art néo-grec, l'art oriental. Plus les recherches seront approfondies et plus ce fait deviendra évident.

Certaines formes avaient déjà acquis une personnalité par leur style, quand elles nous arrivèrent de l'Asie.

Vous savez bien ce que je vous ai prouvé de la forme gréco-syrienne, de la forme schématique de la grappe de raisin et de la vigne telle que nous l'avons reçue de l'Orient syrien. Cela nous a permis de démontrer la provenance certaine de l'essence d'art dont nous avons été pénétrés dès le ive siècle et surtout dès le vi^e.

Les chapiteaux nous ont déjà servi et nous serviront encore. C'est une erreur de croire qu'ils ne relevaient que des quatre ordres classiques : le Dorique, l'Ionique, le Corinthien et le Toscan.

Les formes des chapiteaux ont été multiples. Mais dans leur

multiplicité, elles ont eu une personnalité dès leur apparition en Orient. J'estime que ces formes, que ces éléments sont arrivés en Europe et en Occident déjà toutes composées. Les Occidentaux ne les ont pas formées en décomposant un monument antique gréco-romain, qui n'avait jamais possédé les mêmes éléments de composition à l'état d'amalgame identique [1].

---

1. La dernière leçon de ce cours, qui fut interrompu par une maladie du professeur, eut pour sujet principal : 1° l'examen du temple de Saint-Jean à Poitiers, des fragments incrustés dans la maçonnerie et des chapiteaux mérovingiens de l'abside ; 2° de la crypte Saint-Laurent à Grenoble, des chapiteaux dont l'abaque énorme et la sculpture plate n'ont rien de romain ; 3° de la crypte de Montmajour, près d'Arles ; 4° de la crypte de Tournus (Saône-et-Loire); 5° de Saint-Romain le Puy (Loire).

La conclusion fut qu'il ne fallait pas voir dans l'art barbare une décadence, « mais le germe d'une belle chose qui s'épanouira au XI° siècle et deviendra plus tard l'admirable gothique. »

Année Scolaire 1892-1893

LEÇON D'OUVERTURE

7 DÉCEMBRE 1892.

LES ORIGINES DE L'ART GOTHIQUE

(PREMIERS TEMPS ROMANS)

MESDAMES, MESSIEURS,

Dans la sévère enquête que nous poursuivons. depuis le mois de décembre 1890, sur les origines de l'art gothique, nous voici parvenus, en abordant le XIe siècle, à un point particulièrement intéressant du problème agité devant vous. Nous touchons à la crise décisive d'où est sorti un principe d'art qui régna de l'an 1000 à l'an 1500 environ.

Après avoir constaté la longue et la laborieuse gestation de la personnalité et du sentiment modernes, après avoir établi l'existence des éléments multiples qui concoururent à les former, nous allons assister à la naissance d'une esthétique spéciale, dont l'épanouissement sur notre sol a été merveilleux. Mais il s'agit de bien discerner d'abord l'état de la question, de définir et de préciser, avec leur sens actuel, dans notre langage contemporain, les termes que nous allons employer.

Après les démonstrations qui vous ont été faites depuis deux ans, je puis aujourd'hui aborder ce sujet de terminologie sans procéder par pures affirmations. Les preuves ont déjà, en grande partie, précédé les doctrines et les appréciations. Il faut que vous soyez enfin renseignés sur la valeur des mots *roman* et *gothique*. Vous ne vous étonnerez pas que, dans mes observations d'ensemble, je ne sépare pas ordinairement l'architecture de la sculpture.

La qualification de *Romane* a été donnée à une période de l'architecture du moyen âge par le groupe illustre des érudits français qui fondèrent, sur des bases sérieuses, l'étude de nos arts nationaux.

Cette école ne voulut être sensible qu'à certains caractères indiscutablement communs, que la civilisation romaine avait imprimés par voie coercitive à plusieurs des industries barbares. Elle observa plus le sens littéral et les dehors que l'esprit de la culture nouvelle pratiquée par le monde de l'invasion ; et, de l'uniformité des matières et des moyens employés dans les œuvres monumentales, elle conclut à la survivance infinie d'un principe antérieur, sans s'apercevoir de la métamorphose essentielle et intime subie par le même principe, pendant que le sentiment barbare était comprimé dans ses effets par la pression romaine.

Sous prétexte que, jusqu'au jour de l'émancipation définitive, les instincts barbares avaient été modifiés, contenus, réfrénés, confondus les uns avec les autres, nivelés et altérés par une règle unique préexistente, on a voulu méconnaître leurs initiatives individuelles, leurs tempéraments réciproques. On leur infligea collectivement un nom qui rappelait le joug imposé d'abord par Rome vivante et, ensuite, par son spectre, confondant ainsi, dans une appréciation superficielle, avec l'uniforme et l'attirail de mercenaire de la civilisation antique, les sentiments intimes et les allures de race du soldat barbare qui les portait.

Écoutons Arcisse de Caumont :

« Les Francs, les Saxons et les autres Barbares n'avaient qu'une industrie très bornée, qui ne dut exercer aucune influence sur les arts de la Gaule au v[e] siècle. La masse de la population demeura romaine, pour ainsi dire, et les envahisseurs eux-mêmes subirent bientôt l'empire de la civilisation...

« L'architecture des premiers siècles du moyen âge offrait donc tous les caractères de l'architecture romaine, dans un état avancé de dégénérescence; nous la désignerons sous le nom d'architecture romane. Cette dénomination, que j'ai adoptée en 1823 dans mon *Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge*, me paraît préférable à celles de *lombarde*, *saxonne*, *normande*, *gothique ancienne*, et à plusieurs autres dont on s'est servi pour désigner l'architecture postérieure à la domination romaine et antérieure au XIIe siècle.

« Ces noms impliquent, en effet, une idée fausse, car ils peuvent faire croire que l'architecture dont nous parlons est venue des Goths, des Saxons, des Normands, des Lombards ; il faut absolument les remplacer par un nom unique, puisque l'architecture qu'ils désignent est partout la même, sauf quelque différence dans les accessoires : celui que j'adopte réunit, je crois, toutes les conditions qui peuvent le faire préférer ; il a le mérite d'indiquer l'origine du style d'architecture auquel je l'applique, et il n'est pas nouveau, puisqu'on s'en sert déjà pour désigner la langue du même temps. Tout le monde sait que la langue *romane* est la langue latine dégénérée ; il est donc naturel de désigner aussi l'architecture romaine abâtardie sous le nom d'architecture *romane*. »

Caumont avait, vous le voyez, posé nettement la question.

« La dénomination de *gothique*, disait-il, avait été employée pendant longtemps pour qualifier tout genre d'architecture qui s'éloignait des principes de l'architecture grecque et romaine, comme si les Goths, qui s'emparèrent de l'Italie au Ve siècle, étaient les auteurs de cette corruption du goût[1]. »

Dans son premier *Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge*, écrit en 1823, lu en 1824 et tiré à part des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie en 1825*, Caumont avait déjà dit[2] : « Ce nom [de *gothique*] est encore impropre sous un autre rapport, car, pendant la première moitié du moyen âge, on a aussi donné le nom de gothique à l'architecture romane. Friedegode, historien qui écrivait en 950, dit, en parlant de l'église Saint-Ouen,

1. A. de Caumont, *Histoire de l'architecture religieuse au moyen âge*, édition de 1841, p. 6, 7 et 9.
2. Page 66.

de Rouen, qu'elle était bâtie en pierres carrées, avec une sorte de magnificence, *à la manière gothique*, « miro opere, quadris lapidibus, manu gothica... olim nobiliter constructa ».

L'argumentation de Caumont pour nier les origines barbares de l'art qu'il proclame roman vous paraîtra certainement défectueuse, et la chicane tirée d'un texte se retournera contre lui. En ce moment, enregistrons seulement son aveu. Vous verrez tout à l'heure le parti qu'on en peut tirer.

Depuis 1823, l'opinion de la grande école archéologique de M. de Caumont a fait universellement loi en France. On a seulement modifié la théorie sur un point. On a considéré l'art jusqu'au xe siècle comme n'étant qu'un chaos informe dans lequel il est inutile de chercher et impossible de découvrir une impulsion, une direction, une organisation quelconques. C'est la période qu'on a flétrie du nom de corruption de l'architecture classique et de décadence romaine, parce qu'on n'a voulu remarquer que la décomposition de l'esthétique antérieure et parce qu'on a négligé de relever, à l'aide de l'analyse, la présence de certains éléments, agents très actifs, qui provoquaient ou accéléraient cette décomposition et en même temps préparaient la métamorphose. Enfin, la qualification de *roman* qui, dans l'esprit de Caumont, s'appliquait surtout à la période de la soudure de l'art du moyen âge et de l'art de l'antiquité, et qui avait un sens très général dans sa bouche, a été réservée et exclusivement consacrée à la période qui succéda à celle-ci et qui est l'ère du xie siècle.

Je ne veux pas sans doute reprendre à mon compte les vieilles appellations ridiculisées bien à tort, d'architecture lombarde, d'architecture normande, d'architecture saxonne, bien qu'il soit facile de démêler ce que, sur certains points, ces appellations, appuyées sur des observations souvent ingénieuses, avaient de juste en elles-mêmes ; elles ne devenaient impropres que si elles étaient trop généralisées. Mais, sincèrement, est-il judicieux, est-il admissible de qualifier de *romane*, avec le sens d'*issue du style romain classique et gallo-romain*, une architecture dans laquelle toute notion des ordres a disparu ; où le pilier n'est plus que l'accessoire de la colonne dont il est affublé et qui constitue non un décor mais le plus affreux des barbarismes et des pléonasmes ; où les arcs se

brisent et s'outrepassent suivant des formules étrangères à l'art romain et familières à d'autres arts qu'on peut désigner ; où les archivoltes se hérissent des dessins les plus antipathiques à l'esthétique gallo-romaine ; où toutes les proportions sont renversées ; où la prédominance de la ligne verticale s'affirme déjà sur la ligne horizontale ; où l'échelle humaine se substitue au canon du diamètre de la colonne et de la dimension des chapiteaux ; où l'imagination et la fantaisie, dont sortiront bientôt des lois nouvelles, remplacent la formule et le nombre invariablement consacrés ? Peut-on confondre le jour avec la nuit?

C'est pourtant ce qu'on a fait depuis l'apparition d'un article de M. de Gerville dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie* et depuis les premiers travaux de M. de Caumont. Et savez-vous pourquoi et comment ces deux savants avaient baptisé, de 1819 à 1823, du nom de *roman* l'art du XIe siècle ? C'était la conséquence d'une erreur. Ils croyaient que l'architecture et la décoration étaient restées jusque-là complètement et exclusivement romaines. Or, par les preuves accumulées sous vos yeux l'année dernière, vous savez ce qu'on doit penser de cette opinion. Si, du VIe au Xe siècle, l'ombre du nom romain a continué de peser sur le monde, c'est, en somme, le style gréco-oriental qui dominait dans la décoration de la pierre, tandis que, dans la construction, que celle-ci fût latine ou néo-grecque, se glissaient furtivement quelques éléments barbares et septentrionaux.

A partir du XIe siècle, — aucun désaccord n'existe sur ce point — l'art se modifie. Vous comprenez dans quel sens, puisqu'il se dirige vers l'art gothique. Au début de la période romane, dans nombre d'édifices, où le style byzantin internationnal de l'Occident n'a pas été colporté par des praticiens tels que ceux de l'école lombarde, les instincts barbares, pour tout ce qui ne relève pas exclusivement du métier de maçon, se réveillent [1]. Je vous le prouverai par des milliers d'exemples. L'art est, à ce moment, si peu romain, si peu

1. C'était déjà l'opinion très nettement exprimée d'Eugène Woillez (*Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis pendant la métamorphose romane.* Paris, 1839-1849, in-folio, deuxième partie, p. 30 et *passim*) et de Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome VIII, p. 204 et suivantes.)

romanisé même, que le décorateur de chapiteaux ne demande pas de conseils aux modèles gallo-romains qui l'entourent ; il ne sait plus distinguer la base du chapiteau, ainsi qu'on le lui reprochait au XVIIIe siècle ; il continue très souvent, comme aux temps carolingiens, à puiser ses inspirations dans les types néo-grecs et, si ceux-ci font défaut au fond des campagnes, il met à contribution la mémoire populaire et fait appel au bagage rudimentaire de la décoration celtique et indo-germanique. La plante sauvage et naturelle monte alors, pure et sans croisements, du sol national et de la sève barbare.

Eh bien ! dans l'opinion de Caumont, modifiée par ses continuateurs, on a, — pour donner à l'art le nom de roman. — choisi le moment précis où cet art commence à rompre plus visiblement que jamais avec Rome et avec la tradition méridionale. Tout cela est une question de fait, qui sera posée et tranchée devant vous à l'aide de très nombreuses expériences.

Caumont a donc singulièrement exagéré la part de l'élément latin et gallo-romain dans l'œuvre de la civilisation occidentale. Il a méconnu d'abord la puissante influence néo-grecque, byzantine, syrienne et orientale, qui s'exerça, non pas seulement au XIe siècle, comme il l'indiquait, mais dès les premières heures de l'évanouissement du pouvoir impérial latin[1], et au profit de laquelle la propagande chrétienne, dès son entrée en Gaule, ne cessa de de travailler. Et cependant, par une inconséquence véritable, il admettait l'existence de cette même influence dès les temps païens du IIe et du IIIe siècles[2] ! Il a cru ensuite à une décadence continue et progressive, alors qu'il y avait déjà régénération au moins morale, grâce à l'introduction d'éléments nouveaux[3]. Enfin, il n'a pas suffisamment mis en relief la longue incubation de l'art moderne sous l'aile barbare, ni la patiente et primordiale collaboration du tempérament aryen et indo-germanique à la formation

1. Voyez la *Leçon d'ouverture* de 1891 et le sixième des *Entretiens sur l'architecture de Viollet-le-Duc.*

2. *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie* (*ère gallo-romaine*), 2e édition 1870, p. 87, 88 et 453.

3. Voyez Wauters, *L'architecture romane dans ses diverses transformations*, Bruxelles, 1889, p. 22, 24 et 25.

de l'esthétique gothique. Vous en jugerez par des milliers d'exemples. Caumont, surtout, n'a pas reconnu, dans leurs premières manifestations, les principes qui devaient graduellement amener la révolution finale qu'il est obligé de constater sans en avoir discerné les prodromes, ni en avoir pressenti tous les effets. Mais ce nouvel aveu de Caumont n'en est que plus précieux à recueillir, quand il est obligé, pour expliquer l'apparition de l'art gothique, d'affirmer momentanément sa génération spontanée et de renier la thèse si juste, qu'il avait toujours soutenue, des rapports de paternité et de filiation existant entre l'art roman et l'art gothique.

Voici les dernières lignes de la conclusion à laquelle aboutit Caumont dans son *Abécédaire d'archéologie* (*ère gallo-romaine*) :

« Les monuments ruinés de la Gaule serviront bientôt de modèles aux barbares qui arrivent sur notre sol, armés de la torche incendiaire. Ces barbares se mettront à l'œuvre ; ils bâtiront à leur tour des temples, des palais, des monastères; ils puiseront dans les traditions de leurs devanciers des lumières pour réparer leurs ravages. L'architecture gallo-romaine, plus ou moins altérée au v[e] et au vi[e] siècle, fera son chemin par Charlemagne, par Louis-le-Gros, par Philippe-Auguste, jusqu'à ce qu'*une révolution immense* vienne, à la fin du xii[e] siècle, substituer des *principes tout nouveaux aux traditions antiques.* »

C'est cette *révolution immense* dont j'essaierai de vous démontrer les causes, et dont on peut prévoir longtemps d'avance l'avènement, quand on connaît, par l'analyse, les éléments nouveaux introduits dans l'économie de l'art occidental par les peuples appelés à le régénérer. Étudions donc d'une manière très serrée les antécédents véritables, tous les antécédents sans exception de l'école qu'on est convenu d'appeler romane.

Depuis Caumont, nous avions tous été heureux de trouver un terrain de conciliation pour vivre en paix avec les admirateurs exclusifs de la civilisation latine, et afin de calmer les inquiétudes de notre conscience historique, nous avons accepté, avec une complaisance empressée, les conclusions si commodes dictées par les théoriciens du Romanisme. Nous pensions tous que nous pourrions prendre goût au style gothique, le réhabiliter complète-

ment et conserver en même temps nos vieilles croyances pédagogiques, formulées à l'époque où ce style était honni. La généalogie fantaisiste du style gothique rattachée au seul art romain, sans admission d'autres causes génératrices, est devenue un dogme consacré par la langue, seulement depuis que le style de transition entre l'art gallo-romain et l'art gothique est qualifié de roman. Comme si l'influence latine s'était seule fait sentir avant et après le XIe siècle et avait pu déterminer le caractère d'un art, qui allait chaque jour en s'écartant davantage[1] du point de départ unique assigné, sans raison suffisante et malgré les protestations d'un enseignement traditionnel, à son développement !

Il est tout moderne, en effet, le système qui assimile l'art à la langue et le sentiment de conciliation en vertu duquel l'art gothique est considéré comme sorti exclusivement de la simple perversion des principes classiques et comme capable de remonter vers la pureté de son origine par voie d'amendement et de corrections. Cette conception étrange de l'unité d'esthétique comme de l'unité de composition, attribuée simultanément à l'art classique et à l'art gothique, est née seulement de nos jours. Elle a été conçue *à priori*, comme je viens de vous le dire, pendant le premier quart de ce siècle, avant que la science pût se renseigner, comme elle l'a fait depuis, grâce aux fouilles d'innombrables cimetières, avant que la terre ne nous eût ouvert ses archives et avant qu'on ne fût parvenu à mettre à nu les racines les plus profondes de cet arbre dix fois séculaire, enté par des greffes successives et si fréquentes qu'on a fini par méconnaître en lui la nature du germe primitif.

Si nous nous sommes trompés, c'est bien de notre faute. Il ne faut accuser ni l'érudition, ni l'opinion publique du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle, de nous avoir induits en erreur. Cette érudition et cette opinion publique, si respectables à tant d'égards, ont été, sans doute, mal informées quelquefois sur le compte de l'art du moyen âge, mais leur haine pour l'art gothique les avait rendues

1. Jules Quicherat a toujours été le premier à proclamer ce point de fait. « Le Roman, voilà le premier degré de transformation où les éléments de l'architecture du moyen âge cessent d'appartenir à l'antiquité. Nous les verrons atteindre par l'avènement du gothique un second degré où leur origine cesse d'être reconnaissable. » *Antécédents de l'architecture romane* dans les *Mélanges d'archéologie*, Moyen-âge, p. 152.

clairvoyantes et elles auraient regardé comme une profanation de supposer à un style aussi méprisé une si noble et si haute origine. A travers trois siècles d'injustices et d'insolences, elles ont ntégralement conservé à ce style abhorré son nom d'abord, ensuite, dans une certaine mesure, l'équitable appréciation de quelques-uns de ses caractères distinctifs; enfin, elles n'ont jamais discuté son indépendante personnalité.

Ce n'est pas le XVIe siècle qui pouvait se méprendre sur la nature de l'art national, à la disparition, ou tout au moins à l'affaiblissement duquel il assistait et il travaillait. Il sentait trop bien toute l'antinomie des deux termes de comparaison pour pouvoir proposer de les faire sortir l'un de l'autre. Quand il ne qualifie pas du terme de gothique l'art des siècles passés, comme il qualifiait de ce nom la langue d'Ulphilas et l'écriture non latine et septentrionale du moyen âge, il gratifiait cet art de l'épithète de *françois*[1] mais la plupart du temps avec l'acception particulière qu'Étienne Pasquier, dans ses *Recherches*, attribue au mot François, et qui veut dire : franc, sicambre, mérovingien, austrasien, barbare du Nord et de l'Est. Les mots *France* et *Français* conservaient encore un peu du sens que leur avait donné la conquête mérovingienne et franque. Les locutions « *Ile de France*, *Saint-Denys-en-France* » désignaient une province et une localité du domaine propre et par excellence des Francs[2].

Grâce à la tradition populaire, éclairé qu'il était d'ailleurs par son hostilité systématique, le XVIIe siècle tout entier, représenté par ses plus grands esprits, a eu le sentiment très net et très juste de l'origine anti-classique, de la provenance nullement latine de l'art gothique. Cela est à la fois facile et utile à prouver.

Je puis faire appel au témoignage de La Bruyère, de Racine et de Sauval, pour ne m'arrêter que sur les plus importantes des dépositions. « On a entièrement abandonné, dit La Bruyère, l'*ordre*

1. On lit dans *les Comptes de dépenses du château de Gaillon*, publiés par A. Deville, p. 405 : « Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à M. de Sauveterre de faire tailler à l'entique et *à la mode françoise*, de pierre de Vernon, les entrepiez qu'il fault à asseoir les médailles taillées par Messire Paguenin. »

2. Sur le sens géographique du mot France, voyez l'étude de M. Aug. Longnon dans le tome Ier des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, p. 1 et suiv.

gothique, que la Barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples. » Racine, indulgent malgré ses préférences instinctives, disait dans ses lettres : « La cathédrale de Chartres est grande, mais un peu barbare. » Sauval, parlant de Pierre Lescot, dit : « Cet architecte fut le premier qui bannit de la France l'architecture gothique pour y introduire la belle et grande manière d'y bâtir [1]. »

Fénelon, tout en se trompant sur la source première qu'il croyait arabe, alors qu'elle était seulement byzantine et barbare, saisissait parfaitement la différence capitale qui séparait l'essence de l'art du moyen âge de celle de l'art de l'antiquité.

« Connaissez-vous l'architecture de nos vieilles églises qu'on nomme *gothique?* » dit un des interlocuteurs dans les *Dialogues sur l'éloquence.* « N'avez-vous point remarqué ces roses, ces points, ces petits ornements coupés et sans dessin suivi, enfin tous ces colifichets dont elle est pleine ? Voilà, en architecture, ce que les antithèses et les autres jeux de mots sont dans l'éloquence. L'architecture grecque est bien plus simple; elle n'admet que des ornements majestueux et naturels, on n'y voit rien que de grand de proportionné, de mis en sa place.

« Les inventeurs de l'architecture qu'on nomme gothique, » pensait encore Fénelon [2] « ..... crurent sans doute avoir passé les architectes grecs. Un édifice grec n'a aucun ornement qui ne serve à orner l'ouvrage. Les pièces nécessaires pour le soutenir ou pour mettre à couvert, comme les colonnes et la corniche, se tournent seulement en grâces par leurs proportions. Tout est simple, tout est mesuré, tout est borné à l'usage. On n'y voit ni hardiesse ni caprice qui impose aux yeux. Les proportions sont si justes que rien ne paraît fort grand, quoique tout le soit. Tout est borné à contenter la vraie raison. Au contraire, l'architecture gothique élève sur des piliers très minces une voûte immense qui monte aux nues. On croit que tout va tomber. Tout est plein de fenêtres, de roses et de pointes. La pierre semble découpée comme du carton. Tout est à jour ; tout est en l'air. »

Ici la partialité du juge est complète ; mais en même temps l'in-

1. *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, tome II, p. 25.
2. *Lettres sur les occupations de l'Académie*, chapitre X.

génieuse délicatesse de ces appréciations, dans la distinction des deux termes opposés, est tout à fait digne de remarque. Il est très important pour nous de pouvoir substituer à l'énonciation d'un sentiment, qui paraîtrait nous être personnel, une impression aussi fine, dérobée à un écrivain nourri de la moelle de l'antiquité classique comme était Fénelon. Il est capital de pouvoir affirmer que, pour cette âme sensible, pour cet esprit perspicace et profond, rien dans une « église bâtie à la gothique » n'a jamais pu procéder du type idéal gréco-romain familier à l'auteur de *Télémaque*. Fénelon aurait pu être plus juste. Mais quand il s'agira de différencier les deux styles, on ne sera jamais plus clairvoyant que lui.

Historien sans préventions dogmatiques, Félibien, en 1687, n'est pas un adversaire. Il croit à la personnalité de l'art barbare; il fixe « l'établissement de l'architecture *gotique* sous l'empire d'Honorius [1] ». Il parle avantageusement de l'art lombard [2] : « J'ay cru, ajoute-t-il, devoir dire quelque chose des différentes manières de bastir, selon l'occasion qui s'est présentée, sçavoir de la manière antique qui estoit en usage parmi les anciens Grecs et Romains et de la manière *gotique* qu'on prétend avoir été introduite par les Gots... Les Gots ne furent pas les seuls qui commencèrent à favoriser l'architecture dans les temps dont je viens de parler [3] [ce sont les temps de Théodoric].

« A l'egard des bastimens gotiques il n'y a point d'auteurs qui en ayent donné les règles : mais on remarque deux sortes de bastimens gotiques, sçavoir d'anciens et de modernes. Les plus anciens n'ont rien de recommandable que leur solidité et leur grandeur. Pour les modernes, ils sont d'un goust si opposé à celui des anciens gotiques qu'on peut dire que ceux qui les ont faits ont passé dans un aussi grand excès de delicatesse que les autres avoient fait dans une extrême pesanteur et grossièreté, particulièrement en ce qui regarde les ornemens. » L'auteur fait allusion ici à la division entre l'architecture antérieure aux temps romans et l'architecture pos-

1. *Recueil de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Paris, 1687, in-4°, préface non paginée.
2. *Recueil de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Trévoux. 1725, in-12, p. 182.
3. Félibien, *ibid.*, tome I, p. 143 de l'édition in-4°.

térieure qui, après avoir été romane, deviendra gothique, dans le sens moderne et actuel du mot. Ce n'était déjà pas si mal observé.

Félibien reconnaît aussi l'existence de l'école néo-grecque ou byzantine. « Outre les différentes manières de bastir dont on vient de parler, on pourrait encore, dit-il, en observer une autre, sçavoir celle des derniers Grecs qui n'estoit proprement qu'un mélange du goust antique et du goust arabesque. » Substituez au mot *arabesque* le mot *oriental* et l'observation sera parfaitement juste.

Pas plus que pour le jugement du XVIIe siècle, je ne prétends aucunement me porter garant de l'ensemble des opinions exprimées par les savants, les écrivains et les artistes du XVIIIe siècle. Je m'appliquerai seulement à constater dans leur pensée la persistance de la tradition ininterrompue, en vertu de laquelle l'architecture du moyen âge était réputée venir des Goths.

D'abord, pour le grand théoricien de la construction au XVIIIe siècle, pour Jacques-François Blondel, l'art gothique est essentiellement distinct de l'art antique ; il est l'invention propre des Goths : Blondel croit donc, comme Félibien, à la personnalité barbare du style du moyen âge, et il l'explique par la nature des milieux septentrionaux dans lesquels il serait né. Donnons-lui la parole :

« L'architecture gothique *est bien différente de la grecque et de la romaine* qui l'avoient précédée ; celles-ci simples, nobles, majestueuses ; celle-là chargée d'ornements frivoles, mal entendus et déplacés, au point qu'on a vu des architectes gothiques pousser le ridicule jusqu'à mettre les chapiteaux à la place des bases, etc. Ils mettoient toute leur industrie à élever des monuments qui, quoique solides, parussent plus étonnans que soumis aux règles de l'art. C'est ainsi qu'ils ont traité la plupart des églises... dont quelques-unes sont néanmoins construites avec tant de légèreté et de hardiesse qu'on ne peut leur refuser de l'admiration. Ainsi nous distinguons deux manières de bâtir dans l'architecture que nous nommons *gothique;* l'une est celle des monumens que nous avons dit avoir été élevés au commencement du VIe siècle et qui a duré jusque vers le XIe ; c'est cette première qu'on peut nommer *gothique ancienne* et qui conservait quelques traits de la belle architecture. Il paraît même que ceux qui l'ont mise en pratique, n'ignoraient pas absolument les proportions quoiqu'ils ne s'asser-

vissent pas à les observer... C'est ce qui a fait dire à quelques historiens que les Goths étoient peu touchés des beautés délicates, parce qu'étant sortis des parties les plus septentrionales de la terre... et accoûtumés, par la nécessité, à se précautionner contre la violence des orages et des torrents, ils n'avoient pu qu'apporter dans des climats plus heureux le même goût pour l'architecture *se réformant seulement un peu à la vue des modèles que leur présentoient les édifices romains.*

« La seconde architecture gothique, nommée moderne, a duré environ depuis le XIe siècle jusques vers le règne de François Ier, et elle a une origine bien différente, suivant le sentiment de quelques-uns qui l'attribuent aux Maures et aux Arabes, etc. [1]. »

Ici Blondel reproduit et commente l'opinion que nous avons déjà rencontrée sous la plume de Fénelon. Cette erreur venait cependant d'une observation juste en ce qu'elle constatait l'existence de certains caractères communs à l'architecture arabe et à l'architecture gothique, caractères que ces deux architectures tenaient immédiatement de leur source première, l'école néo-grecque ou byzantine.

Antérieurement, le grand *Glossaire* d'Antoine Furetière [2], professait la même définition, vraie dans son sens général quoique répréhensible dans certains détails de son expression particulière, quand il affirmait que l'architecture gothique, « *apportée du Nord par les Goths*, est celle qui est éloignée des proportions antiques, sans correction de profils ni de bon goût dans ses ornements chimériques. »

Antérieurement aussi le *Dictionnaire de Trévoux* [3] avait paraphrasé ou même copié simplement pour le vulgariser l'exposé historique de Félibien et le jugement de Fénelon. La grande *Encyclopédie* du XVIIIe siècle consacra ensuite, par un article de Blondel, la doctrine contenue dans le livre du même auteur, intitulé l'*Architecture française*, que je viens de citer. Partout on sent naïvement et on affirme sans réticence la profonde différence qui sépare, dans

1. Jacques-François Blondel, *Architecture françoise*, t. I, 1752, livre I, p. 14 et 15.
2. Tome II, 1727, *verbo* Gothique.
3. Tome III, 1732, *verbis*, Goth et Gothique.

leurs principes comme dans leurs conséquences, les deux arts ennemis.

La vogue de l'Italie, au XVIII[e] siècle et même déjà au XVII[e]; son succès auprès des amateurs et des artistes ; son attrait sur les touristes tint en grande partie à ce que, sur le sol italien, on échappait plus facilement au cauchemar permanent et à la provocante protestation de l'art gothique nécessairement odieux à des siècles aussi profondément romanisés. Dès qu'on avait franchi les Alpes, on rencontrait moins fréquemment ce fantôme embarrassant ; et, lorsqu'on ne pouvait l'éviter, il se présentait quelquefois sous une apparence moins rébarbative, dans sa forme méridionale. Dès lors les observateurs délicats souffraient beaucoup moins du défaut d'unité dans la succession des formes, celles du passé et celles du présent. Il n'y avait pas, comme en France, perpétuel désaccord et continuelle dissonance. Ce n'est pas le président Ch. de Brosses [1] qui aurait permis qu'on qualifiât de *romanes* et qu'on osât rapprocher des constructions romaines les inventions gothiques. Quelque inique qu'elle puisse nous paraître, son ironie n'en était pas moins intelligente, ni moins sincèrement raisonnée. Elle n'était que la conséquence de l'éducation contemporaine. L'existence de notre art national ne pourrait pas ne pas être une honte et une douleur pour tous les hommes cultivés, — que ceux-ci fussent évêques, chanoines, hommes de lettres ou artistes, — du moment qu'ils étaient assez sensibles et assez clairvoyants pour saisir l'incompatibilité originelle et primordiale des deux arts et pour comprendre, dans son esprit comme dans sa lettre, le nom de *gothique* porté par l'un d'eux.

Depuis la Renaissance classique, en effet, ce qualificatif de *Gothique* avait pris dans la langue courante un sens spécial qui était injurieux, la plupart du temps, et valait le ridicule à l'objet qui le méritait, à moins qu'il ne remplaçât, simplement et d'une manière générale, l'adjectif *Barbare*, quand, avec fierté ou avec colère, on l'opposait au terme de *Romain*. Du Cange permet d'établir, par un texte daté de 1523 et cité dans son *Glossaire*, que les derniers venus des envahisseurs septentrionaux, c'est-à-dire les

1. *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie en 1739-1740.* Paris, 1836, 2 vol. in-8°.

Normands, étaient désignés eux-mêmes sous le nom de Goths [1]. Dans la pensée du XVIIe siècle, ce peuple goth résuma, absorba et personnifia à lui seul, tout l'esprit, tous les instincts, tous les appétits, toutes les gloires de l'invasion barbare. Grotius a publié le *Corpus* de son histoire [2]. Ouvrez un livre dont la conception, discutable sur certains points, possède un côté véritablement grandiose, l'*Orbis gothicus* de Matthaeus Praetorius [3]. Vous y verrez le Monde barbare mis en face et en parallèle de l'*Orbis Romanus*. Le sentiment anti-latin des innombrables hordes germaniques de l'Occident s'y glorifie et s'y exalte dans le miroir de la personnalité gothique et compose, à l'aide des caractères de cette personnalité, une nationalité factice et idéale, mais ayant bien conscience de son unité ethnographique [4]. Quoi qu'on veuille penser de ce livre et de ses tendances, qui se complètent par un autre livre, le *Mars Gothicus*[5], il est certain qu'il fait comprendre, comme l'avait compris avant lui le bon sens populaire, qu'à un moment donné, malgré l'hypocrisie des apparences, il y eut en Occident une essentielle et radicale incompatibilité d'humeur entre le génie des envahisseurs et le génie de la classe aristocratique et romanisée des envahis. D'un côté, les Romains ; de l'autre, les Goths et leurs assimilés associés des Grecs pour les arts.

Le sentiment que l'architecture gothique était bien la propre invention des Goths et l'œuvre directe des Barbares persistait encore au commencement de ce siècle, jusqu'à l'entrée en ligne, sur le champ de bataille, d'un terrible champion du romanisme et du classicisme : j'ai nommé Quatremère de Quincy. Rivoire, dans sa *Description de l'église cathédrale d'Amiens*, parue en 1806, professe en apparence, mais avec une mauvaise humeur dictée par

1. « Eodem nomine designatos opinor Normannos. » *Glossarium*, Verbo *Gothi*.

2. *Historia Gothorum, Vandalorum et Langobardorum ab Hugone Grotio partim versa, partim in ordinem digesta*. Amsterdam, 1655, in-8°.

3. *Orbis Gothicus, id est historica narratio omnium fere Gothici nominis populorum origines, sedes, linguas, regimen, reges, mores, ritus varios, conversionem ad fidem exhibens*, 1688, in-folio (Typis monasterii Olivensis).

4. Sur cette unité, voyez les *Études sur les invasions*, de M. le baron J. de Baye.

5. *Mars Gothicus, exhibens veterum gothorum militiam, potentiam*, etc. — Typis monasterii Olivensis, 1691, in-folio.

sa complaisance pour l'esthétique de David, les mêmes opinions que Félibien et que Blondel ; il les copie textuellement comme le lui a reproché un contradicteur, son compatriote le docteur Rigollot[1]. Cet érudit picard, parent de l'auteur des *Recherches historiques sur les peuples de race teutonique qui envahirent la Gaule au Ve siècle*, était, à son tour et à la suite d'une enquête personnelle, partisan des doctrines de Félibien. Il disait en propres termes, dans sa réponse à Rivoire : « Les Goths favorisaient l'architecture. Le nom seul que leur architecture a emprunté prouve qu'ils n'en étaient pas les ennemis. » Donc, jusqu'au commencement de ce siècle, unanimité de l'opinion publique pour reconnaître la personnalité de l'art spécial qui succéda dans nos contrées à l'art officiel gallo-romain, et pour conserver à cet art, expression collective de l'activité des divers peuples de la famille barbare[2], le nom de ses premiers instituteurs.

II

Telle fut la tradition constante de la pensée française tant que l'art gothique, par le mépris où il était tombé, échappa à l'attention du vulgaire et tant qu'il n'y eut pas d'intérêt à falsifier sa généalogie ni à mentir sur ses origines. Depuis cinquante ans, les choses ont bien changé. Des maîtres éminents, ayant mis en valeur les beautés de notre art national, l'ont assez réhabilité dans l'opinion publique pour faire naître autour d'eux bien des enthousiasmes sincères, mais irréfléchis, et pour inspirer bien des amitiés qui ne survivront peut-être pas à l'épreuve des révélations généalogiques.

1. *Lettre à M. Rivoire sur quelques passages de sa description de la cathédrale d'Amiens.* Amiens, 10 octobre 1806, in-8°, p. 39.

2. Sur l'unité de race des différentes branches de la famille des peuples barbares et sur l'unité de l'art barbare voyez le baron J. de Baye, Époque des invasions barbares, *Industrie longobarde*, Paris, 1888, in-4°. — *Industrie anglo-saxonne*, 1889. — *De l'influence de l'art des Goths en Occident.* Paris, 1891, p. 3 et 5.

Le style du moyen âge a séduit l'inquiète curiosité de notre époque ; mais allez donc faire comprendre à celle-ci que l'objet de son admiration ne serait pas d'extraction romaine ! Enrichi subitement, le gothique a rougi de ses ancêtres ; il a renié ses parents pauvres et, si vous êtes au courant de la littérature scientifique contemporaine, vous savez qu'il est chaque jour en instance pour obtenir de changer de nom. L'érudition du XIX[e] siècle ne permettra pas l'accomplissement de cet acte d'impiété et d'ingratitude. Car il ne sera pas impossible à la science de justifier et de confirmer la tradition populaire.

On a dédaigné, et non sans motifs, l'opinion qui concluait à l'existence d'une culture spéciale gothique et à la personnalité de cette culture, tant que les défenseurs de cette opinion prétendaient trouver la pure expression de l'art barbare dans ce qui n'était qu'un premier emprunt fait par les Barbares aux formes italiennes et grecques de la civilisation antique devenue byzantine. Mais on a eu tort de nier la personnalité du tempérament barbare en général, et, en particulier du tempérament qui le premier est venu opposer au sentiment corrompu et épuisé de la civilisation classique et romaine, un principe esthétique et moral sensiblement différent de celle-ci. Toute la question réside dans l'appréciation de ce tempérament.

Dans la constitution d'une nationalité, dans la formation de l'âme d'un peuple, c'est un coefficient très digne d'être pris en considération que celui du tempérament respectif des divers éléments ethnographiques qui concourent à composer cette nationalité. Il en est de même dans l'histoire de l'art. L'appréciation des aptitudes, des antécédents, des fatalités d'atavisme, des prédestinations est de la plus grande importance. J'estime et je prouverai que, dans l'histoire de l'Occident moderne, on a eu absolument tort de négliger l'étude de ces antécédents et de ne pas se livrer, sur la constitution cérébrale des populations barbares, à ce qu'on pourrait appeler des expériences de phrénologie historique.

Vous n'avez pas oublié ce que, dans nos entretiens des années précédentes, je vous ai fait connaître des instincts primordiaux des races diverses fondues dans la nationalité française. Je m'ap-

pliquerai, cette année, à vous montrer la survivance, l'hérédité de quelques-uns de ces instincts à partir du XI[e] siècle, au moment où on voudrait nous faire croire que nous ne sommes plus que des Romans, c'est-à-dire des fils de Romains.

Quand une population humaine a subi, comme celle de notre Occident, une révolution matérielle et morale aussi profonde que l'invasion des Barbares et que l'établissement du christianisme, cette population s'en ressent jusqu'à la fin du monde. Quelques archéologues de notre espèce peuvent amuser, pendant un certain temps, un cercle restreint d'oisifs et de sceptiques, peuvent flatter passagèrement, à l'aide d'une esthétique conventionnelle, les goûts d'une aristocratie intellectuelle de lettrés et d'amateurs. L'art factice qu'ils créeront n'aura pas d'écho dans les masses et n'aura pas de prise sur elles. On ne change pas la conscience des peuples. La science, quand elle se trompe, peut tout au plus la troubler pendant quelque temps. Car les savants ne font pas les peuples et ce sont les peuples seuls qui font les arts nationaux vivants et féconds.

Jusqu'à présent, pour expliquer la formation du style du moyen âge, on a pris ordinairement un être de raison ; on l'a mis en face d'un problème de construction et de décoration à résoudre. On l'a supposé isolé de toute la civilisation et de toute la société dont il est l'héritier ou le contemporain, comme on enfermerait un logiste pour un concours de l'École des Beaux-Arts. C'est un procédé d'enquête morale et psychologique très ingénieux et très légitime. Mais ce procédé pourrait avoir des côtés dangereux si on tirait immédiatement et définitivement des conclusions historiques d'une expérience de laboratoire, tentée dans des conditions qui ne sont pas celles de la vie ordinaire des nations aussi bien que des individus. Les ouvriers de l'histoire ne travaillent pas en loge. Loin d'être personnelle, leur œuvre est essentiellement collective, bien souvent inconsciente, toujours suggérée.

Le sujet de l'expérience, sevré ainsi de toute communication avec les influences extérieures, deviendra en quelque sorte un automate intelligent et impersonnel qui opère sans avoir notion des temps et des lieux. Ce n'est pas un homme naturel, ni un homme historique. Prenons garde de recréer l'*Homunculus* du

docteur Faust ou le citoyen sans société et sans liens historiques de Jean-Jacques Rousseau. Nous allons faire de la mécanique et de la psychologie transcendantes quand il s'agit de traiter avant tout une question d'histoire relevant uniquement des faits. La pure raison a pu dicter aux artistes romans certaines conclusions qui découleront, toujours identiques, de certaines prémisses éternelles. Ces mêmes artistes ont eu, sans doute, le mérite d'inventer ou de réinventer. Mais ils n'ont jamais pu s'abstraire de tout contact immédiat, ni répudier les suggestions de leurs instincts familiaux. Ils ont agi souvent dans un certain sens, avant d'avoir raisonné, et, plus tard, leur raisonnement n'a été la plupart du temps que le développement d'un instinct. Les preuves en seront fournies.

Ce n'était pas un être de raison ni une entité philosophique que le sauvage échappé des marais de l'Europe septentrionale, qui, dans sa marche laborieuse et séculaire de l'Est à l'Ouest, se trouva tout d'un coup en face d'une civilisation supérieure. Cette civilisation était possédée par une agglomération politique d'hommes devenus incapables de s'en servir à cause de l'état de faiblesse où ils étaient tombés, dès que la majesté du nom romain n'a plus suffi à défendre la décadence latine et méridionale.

Le premier choc entre le *décadent* et le *primitif* fut terrible, parce que ce dernier, tout en violence irréfléchie, était irrité des perfidies et des ruses du déloyal adversaire qui l'avait exploité pendant bien des années avant d'achever par le trahir. Puis, à la période de dévastation et d'invasion brutales, succéda une période plus calme. Le primitif s'asseoit au banquet de la civilisation et s'associe à la fête qu'il avait interrompue. Il protège le vaincu, se substitue à lui, et devient le gardien d'un héritage dont il partage les bénéfices. Il reprend à son compte la gestion des intérêts qu'il avait menacés et met son activité et sa jeunesse à la disposition de l'expérience paresseuse et de l'impuissante sagesse de ses éducateurs méridionaux. Mais on devra reconnaître qu'en revêtant, dans un grand nombre de cas, la forme précédente, la livrée de la civilisation classique, le barbare garde invinciblement au fond du cœur certains de ses instincts caractéristiques et que ceux-ci ne cesseront de s'affirmer à mesure que la civilisation nouvelle, qu'il collabore à créer, se développera.

Les Goths (Wisigoths et Ostrogoths), pas plus que les Lombards à leur suite, n'ont pas apporté, comme on l'a fort bien dit, des contrées lointaines, orientales septentrionales, où ils avaient longtemps vécu dans une barbarie ignorante de la construction en pierre, une architecture spéciale, un art de bâtir en pierre préconçu et déjà organisé. Mais, en entrant en Italie, en adoptant quelques-uns des arts antérieurs tels qu'ils les trouvèrent installés à Ravenne et dans le nord de la Péninsule, en s'assimilant la culture impériale telle qu'ils la rencontrèrent sur leur passage, en emportant cette même culture et en la répandant partout autour d'eux dans leurs conquêtes, ils la compliquèrent, la pénétrèrent à la longue de quelques-uns de leurs instincts de race et finirent ainsi par mériter de lui donner leur nom aux yeux de ceux qui la recevaient.

D'abord, il faut se garder de croire que l'art qu'ils propageaient ait été la simple décadence romaine, cette gangrène de la sénilité latine spontanément et uniformément éclose sur tout le territoire du ci-devant empire d'Occident. Par bonheur, ils n'en avaient pas contracté la mortelle inoculation. C'est avec l'art vivant de Byzance qu'ils se trouvèrent tout d'abord en contact; et leur étape de Ravenne, comme d'autre part leurs incursions sur le territoire hellénique, décida de l'orientation de leurs penchants de constructeurs, une fois qu'ils furent devenus les néophytes de la civilisation antique. Ce sont les Grecs de l'Adriatique qui avaient été leurs premiers maîtres dans cet art de la pierre qu'ils pratiquèrent partout avec succès — nous le savons pertinemment — dans les divers pays où ils séjournèrent.

La région qu'ils habitaient dans le sud de la Gaule, et qui s'appelait encore au VIIIe siècle *Regio gothica*[1], devint d'ailleurs, pendant le VIe et le VIIe siècle, l'atelier d'une industrie très considérable de la pierre travaillée, le centre de fabrication des sarcophages chrétiens qu'on désigne en archéologie sous le nom de monuments du sud-ouest de la France. Nous avons obtenu de ces témoins, vous vous le rappelez, des renseignements précis sur la nature de l'esthétique d'importation, pratiquée d'abord par les

1. *Einhardi annales fuldenses*. Pertz. I, 345.

Goths ; car je vous ai fait longuement étudier cette famille de monuments dont les caractères distinctifs, dont le style particulier sont faciles à remarquer.

La Guienne, la Septimanie, la Narbonnaise en sont pleines. Vous savez combien ils diffèrent, par la décoration, des autres familles de monuments de la même industrie. Vous avez discerné les affinités qu'ils présentent avec l'art byzantin et avec l'art oriental ; et la date approximative de leur exécution comme le lieu de leur production étant hors de doute[1] — car ils sont trop nombreux pour avoir été importés d'Italie et d'Orient — on ne peut refuser de voir en eux un spécimen très positif du travail de la pierre pratiqué aux VIe et VIIe siècles dans le Languedoc, pendant la domination des Wisigoths.

Les travaux de construction et même de restauration des Goths, tant Wisigoths qu'Ostrogoths, ont trouvé des historiens pour les raconter, soit que l'Italie, soit que l'Espagne, soit que le Midi de la Gaule en aient été le théâtre. Ces travaux furent partout très considérables. Je vous les ai déjà énumérés, les livres de Cassiodore, de Jornandès, d'Isidore de Séville, à la main. Ils constituèrent une véritable période de civilisation qui éblouit certainement les yeux de l'Europe occidentale. Cette culture, dont le souvenir n'est pas encore effacé dans le langage moderne, trouva même, dès son début, de justes appréciateurs parmi ses contemporains.

Les Goths bâtissaient des églises. Ces œuvres étaient assez importantes et d'un caractère assez spécial pour frapper l'esprit des habitants de l'Aquitaine et pour se faire remarquer des Romains eux-mêmes. Fortunat, tout décadent et tout latin qu'il fût, naturellement peu favorable à la culture gothique, ne put pas cependant s'empêcher de féliciter le duc Launebode d'avoir, à Toulouse, élevé, avec sa propre énergie et son initiative barbare, une église à Saint-Sernin. « Il n'y avait pas de temple, dit Fortunat, à l'endroit où le saint fut martyrisé. Ce n'est qu'après des siècles que Launebode, alors duc, en construisit un. Ainsi, ce qu'aucun Romain n'avait fait, un homme de race barbare l'exécuta :

1. Edmont Le Blant. *Inscriptions chétiennes de la Gaule.*

« *Quod nullus veniens Romana gente fabrivit,*
Hoc vir barbarica prole peregit opus[1]. »

Et les commentateurs français de s'étonner naïvement que le nom de barbare puisse devenir un éloge!

Les Goths, avons-nous dit, bâtissaient des églises. Même sans le témoignage de Fortunat et même sans celui de Grégoire de Tours, qu'on pourrait également invoquer[2] à propos des constructions religieuses du roi Euric en Auvergne, ce fait ne serait pas douteux, puisque nous savons que, tout arienne qu'elle soit devenue, l'Aquitaine gothique n'en a pas moins été profondément chrétienne et que les sanctuaires y furent prodigués. Les fondations d'églises et d'abbayes sont là pour en témoigner. Mais les Goths ne se bornèrent pas à pratiquer leurs arts personnels ou leurs arts d'emprunt dans la limite des territoires envahis par eux, et ils prirent réellement part d'une manière générale à la direction du goût public en Occident. Ils s'appliquèrent encore à exporter les résultats de leur industrie et répandirent dans un assez vaste rayon les produits façonnés de leur main-d'œuvre décorative. Le Nord de la Gaule, habité par leurs congénères et leurs rivaux, les Francs, c'est-à-dire par leurs vainqueurs de demain, fut quelquefois tributaire de leur fabrication. Sans parler des nombreux et importants trésors d'orfèvrerie que la victoire fit tomber dans les mains de la famille de Clovis[3], les Francs leur demandèrent, pour quelques personnages de marque, des sarcophages de luxe qu'on ne pouvait alors se procurer ailleurs qu'en Aquitaine, à Arles et à Ravenne, à moins d'oser exproprier de son propre tombeau un mort contemporain des époques précédentes de l'art romain. C'est ainsi que saint Drausin[4], à Soissons, et qu'un personnage inhumé à Saint-Germain-des-Prés à Paris[5], dans cette église alors placée

1. Fortunat, *Poésies mêlées*, édition Charles Nisard, 1887, *lib.* II, *carm.* VIII, p. 67.
2. Grégoire de Tours, *Hist. eccles. des Francs*, liv. II, chap. XX.
3. F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*. Paris, 1875, p. 80 et 81. — *Le trésor de Guarrazar.*
4. Edmont Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, introduction, p. XI, XII, XVI, planche IV, n° 1.
5. Le couvercle placé actuellement sur le tombeau de saint Drausin était autrefois à Saint-Germain-des-Prés, d'après le témoignage de Lenoir.

sous le vocable de saint Vincent et enrichie des dépouilles wisigothiques, reçurent la sépulture dans des cercueils de marbre, dont la provenance gothique ne peut être douteuse, non plus que l'exécution.

L'Aquitaine, sous les Wisigoths, fut, comme vous le voyez, le dernier dans l'ordre chronologique, et non le moins splendide dans l'ordre du mérite, des ateliers industriels de la sculpture funéraire antique; il était fort bien achalandé sous les Mérovingiens[1]. L'Aquitaine exportait aussi d'autres objets mobiliers rentrant dans la série des travaux de marbre. Ce qu'on appelait l'autel de Saint-Ladre à Saint-Denis, aujourd'hui au Louvre, provient vraisemblablement de la même fabrication, comme certains meubles d'usage religieux conservés dans les dépôts publics de la France et notamment au Musée de Marseille. Il y eut donc, aux temps mérovingiens, un art spécial de sculpture, et cet art était pratiqué dans le sud-ouest de la France par les Goths, puisque, par son caractère, il n'était pas autochtone et n'avait pu être importé que par eux, c'est-à-dire par les convoyeurs de l'art byzantin ou par les riverains du bassin méditerranéen en contact avec l'Orient.

On comprend alors que cette propagation du travail gothique ait créé, dès la première heure, une réelle et durable réputation à l'atelier dont il sortait. Dans le Nord, c'est-à-dire dans un milieu beaucoup plus profondément pénétré que le Midi d'éléments barbares et septentrionaux, où la construction en bois était certainement très employée, les ouvriers de la pierre, par leur rareté, devaient être pris en grande estime et particulièrement recherchés, comme leurs ouvrages. Aussi l'Aquitaine ne se borna pas à exporter des pierres travaillées ou du marbre manufacturé. Elle exporta encore des ouvriers des divers métiers de la construction. On aurait pu l'induire des faits déjà connus. Un texte le prouve directement; et maintenant vous vous rappelez que Caumont a été le premier à l'exhumer des *Acta Sanctorum* des Bollandistes. Ce texte ruinait sa théorie. Aussi Caumont, s'en étant aperçu, a-t-il pris soin de le faire disparaître dans les éditions de son *Histoire de l'architecture religieuse* postérieures à 1825. Mais il n'était

1. Edmont Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, introduction, p. XII.

pas perdu pour toujours. Je ne m'attarderai pas à discuter la date et l'attribution que Caumont lui assigne; il me suffit qu'il ne l'ait pas considéré comme postérieur au milieu du xe siècle. Le document est capital.

A Rouen, à une époque où le pays est sous la domination franque, non loin de ce *littus saxonicum* si ouvert aux influences septentrionales, un abbé veut construire une église en pierre. Il ne s'adresse pas aux ouvriers, s'il y en avait autour de lui, qui savaient encore mettre en œuvre les concrétions de matériaux, les agglomérations de pierrailles et de mortier pratiquées de préférence par les ateliers romains de la décadence. Il a recours à un maçon professant la taille de la pierre en grand ou, tout au moins, de moyen appareil (*quadris lapidibus*). Le narrateur, après avoir indiqué la nature du travail et celle de l'appareil, nomme la patrie des ouvriers qui l'accomplissent. Si vous aviez tout à l'heure des doutes sur la fidélité de la tradition conservée par le langage et qui attribuait aux Goths l'initiative de la première architecture occidentale de la pierre, ces doutes doivent tomber, puisqu'un chroniqueur écrivant du viie au xe siècle, contemporain peut-être de l'épanouissement de l'art gothique ou très légèrement postérieur, déclare que la main qui, en Normandie, façonnait la pierre dans des conditions déterminées était une main *gothique*. Ici le mot ne saurait être employé dans le sens que lui donneront plus tard Boileau et Voltaire. Il faut le prendre nécessairement dans le sens littéral.

Sauvages, entend-on dire dédaigneusement de toutes parts à propos des Goths, parce qu'ils ne descendaient pas de l'aristocratie latine des valets d'armée des légions romaines ni de la race épuisée des sénateurs gallo-romains. Leurs contemporains, qui les connaissaient bien et qui pouvaient comparer les races dont était composée cette étrange société qu'on persiste à appeler romaine[1], se montrèrent plus indulgents que nous. Quand, pour les juger, ils les rapprochèrent des vieilles nationalités européennes, ce n'est pas aux Romains qu'ils les opposèrent. On déclara que c'est avec

1. Sur la composition hybride de cette société de la décadence romaine voyez ce que dit Viollet-le-Duc dans les *Entretiens sur l'architecture*, tome I.

les Grecs qu'ils pouvaient rivaliser : « *Græcis pœne consimiles.* » C'est Jornandès et Dion Cassius qui parlaient ainsi[1].

L'art de la pierre, dans sa forme rajeunie, dans celle de ses formes qui n'était pas le résultat d'une simple décadence locale et spontanée, fut donc apporté à l'Occident par l'invasion gothique, après le contact de celle-ci avec Byzance et Ravenne. Il est très important d'insister et de remarquer tout d'abord deux conséquences qui découlent de ce fait.

L'art romain du v[e] et du vi[e] siècle, — par là j'entends, non pas l'art classique rétrospectif, mais l'art vivant tel qu'il était en ce moment pratiqué à Ravenne, c'est-à-dire l'art néo-grec ou byzantin, — se trouva tout d'un coup installé dans le Midi de la Gaule et en Espagne, avec son esthétique spéciale et complète, partout où pénétrèrent les Goths.

Cet art s'y montra avec des caractères déjà personnels qui devaient différer sensiblement des productions de l'art de la pierre pratiqué par les survivants des ateliers gallo-romains, comme en différaient aussi ses inspirations décoratives que vous connaissez. Il est dès lors tout naturel que les habitants du Nord de la Gaule, qui ne savaient pas l'origine première d'un style qu'ils contemplaient pour la première fois, aient donné à ce style le nom des ouvriers qui le pratiquaient et l'aient appelé l'*art gothique*, comme ils appelaient également *région gothique*, le pays natal de ces ouvriers.

Nous devons tout particulièrement remarquer aussi que, si cet art rajeuni de la pierre nous arriva d'abord d'Italie et de Grèce assez peu altéré par la version gothique, car les Goths se montrèrent d'abord les fidèles élèves des Grecs, il n'en passa pas moins par l'intermédiaire barbare. Il ne faudra jamais oublier que, dans une proportion appréciable, une part assez considérable de l'héritage de l'antiquité classique ne fut pas communiquée directement

1. Les Goths, à l'époque où ils habitaient la Dacie, la Thrace et la Mésie, possédaient déjà une certaine civilisation. « Ils ne manquèrent pas d'hommes, dit Jornandès, qui les instruisirent dans la sagesse. Aussi les Goths furent les plus instruits de presque tous les Barbares, ils égalèrent presque les Grecs, comme le rapporte Dion, qui a écrit en grec leur histoire et leurs annales » (Jornandès, *De Rebus geticis*, édition de la collection Panckoucke p. 232.)

par les Anciens. Les hommes, les peuples qui furent les porteurs, les sauveteurs de la civilisation antique devenue néo-grecque, ne s'abstiendront pas à tout jamais de toute intervention personnelle, et ils ne pourront pas non plus indéfiniment tenir en bride le génie spécial et national commun à toutes les races barbares. On prévoit donc facilement l'évolution incessante, latente et progressive que devait subir l'art byzantin cultivé par des mains gothiques, surtout à mesure que l'influence des Barbares acclimatés dans le Midi se trouva remplacée par l'influence des Barbares, de même tempérament, installés dans le Nord, à mesure que la nation gothique déclina et pencha vers la ruine, quand cette branche aînée de la famille des envahisseurs septentrionaux, à la fois écrasée dans le Nord de la Gaule par les Francs et dans le Midi de l'Espagne par les Arabes, fut remplacée dans son rôle sur le théâtre du monde par une autre branche de la même tige ethnographique qui, elle, n'avait pas reçu directement la greffe byzantine; quand on vit entrer définitivement en scène un peuple nouveau qui, avant même d'avoir subi la pénétration des caractères les plus absolus de l'extrême barbarie du Nord, était déjà regardé, dans ses mœurs et dans ses institutions, comme le plus intransigeant et le plus indépendant des envahisseurs de l'Empire. Ce peuple s'appelait les Francs.

Ce n'est pas encore tout. Qu'à cette barbarie bien caractérisée déjà et établie chez nous dans les provinces comprises entre la Manche et la Loire, qu'à cette barbarie militaire et conquérante, demeurant fermée, plus que toute autre, en Gaule, aux pénétrations de la civilisation méridionale, viennent se joindre, pendant plusieurs siècles, des afflux incessants de sang barbare par l'absorption des éléments ethnographiques Saxons et Normands, et alors il résultera de tous ces mélanges un état particulier de l'esprit occidental et de la conscience française dans lequel les souvenirs de la règle gallo-romaine, méridionale et même byzantine, iront de plus en plus en s'effaçant[1].

Voilà, éclairée par l'histoire, cette observation si naïve, si sincère, si juste de Félibien et tous nos vieux auteurs qui, jugeant

1. Cf. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, passim et notamment tome I, huitième entretien, p. 353 et suivantes.

en artistes l'essence des choses, distinguent deux espèces d'architecture barbare, deux genres de gothique, celui qu'ils appellent le gothique grossier, lourd, primitif et qui est le gothique gallo-romain ou plutôt byzantin, et l'autre qu'ils appellent le gothique léger et qui est le gothique septentrional, c'est-à-dire l'œuvre personnelle du génie du Nord, sensiblement affranchi des lois méridionales dans un milieu où il domine.

Le même fait s'est passé à l'autre extrémité du bassin méditerranéen, sur les frontières de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique, pour l'autre branche des arts modernes sortie de la souche byzantine ou néo-grecque, c'est-à-dire pour l'art arabe. Cet art a traversé lui aussi deux périodes, une première période de lourdeur relative, de gravité, de sévérité, tant qu'il fut sous la tutelle directe des Grecs et des Byzantins, puis une seconde période qui dure encore, où les instincts de l'esprit barbare, persan et hindou, s'affranchirent de tout joug classique et transformèrent, au bénéfice de l'esthétique purement orientale, le germe primitif de la culture grecque qu'ils avaient contracté. Il n'est donc pas étonnant que l'art arabe et l'art gothique, issus tous les deux de la même origine antique, affranchis tous les deux, dans les mêmes conditions, par des influences barbares, émanant du génie des mêmes races asiatiques, aient pu quelquefois se rencontrer sans même avoir songé à s'imiter réciproquement. Mais revenons à l'art gothique.

Sans doute, dans cette succession d'ingérences différentes, à travers des vicissitudes sans nombre, d'incessantes fluctuations et de notables interruptions, la dose de l'influence barbare avait toujours été en augmentant. Mais le nom originel donné à l'art de la pierre par quelques-uns des Barbares, qui en avaient reçu communication des Goths sous sa première forme néo-grecque, paraît n'avoir pas changé. Ce ne serait pas le premier exemple d'un mot de la langue devenant le plus ancien et le plus authentique des témoignages historiques.

III

Cette doctrine, si hardie ou si extraordinaire qu'elle puisse

paraître, n'a rien cependant qui doive scandaliser personne. C'est peut-être la première fois qu'elle ose se produire en France dans l'enseignement public; mais, dans sa conclusion, sinon dans la plupart des arguments, elle n'est pas nouvelle. Elle peut même justifier des origines les plus avouables et se recommander des plus honorables autorités. Elle a vu le jour le 10 août 1837 dans une séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, après la mort de son auteur; et cet auteur n'était rien moins qu'Éméric David, membre de cette même Académie.

La pensée d'Éméric David, une fois qu'il ne fut plus là pour se défendre, ne put lui survivre. A peine connue, elle fut immédiatement étouffée par une note assez perfide insérée dans le *Bulletin monumental*[1] à la suite de sa publication. Depuis, il n'en fut jamais question dans le recueil de M. de Caumont et la théorie romaniste continua de triompher.

Sans vouloir me porter garant de tout ce qu'Éméric David a cru pouvoir avancer en 1837, je suis saisi d'admiration en face de la clairvoyance, suppléant à l'insuffisance des moyens d'observation, chez un archéologue qui ne disposait ni de la photographie, ni du moulage comparé, ni de la facilité des confrontations. Il a cependant presque tout deviné. Lisez son article. Le temps me manque pour en faire de longs extraits :

« Les Goths étaient à peu près ce que sont encore les Lombards, maçons, architectes, gagnant leur vie à bâtir...

« Ce qu'il faut surtout remarquer dans l'intervalle écoulé depuis l'entrée des Goths en France jusqu'à leur sortie, pensait encore Éméric David, c'est que les peuples, regardés comme des ignorants et des Barbares et comme uniquement propres à piller et à détruire, étaient au contraire des Bâtisseurs d'édifices d'une grande richesse[2].

« Disons-nous, ajoutait Éméric David, qu'un peuple entier ne donne pas une dénomination sans une cause. Si nous donnons le

1. « Nota. Les Rédacteurs du *Bulletin* ont cru devoir reproduire, SANS Y RIEN CHANGER, cet article qu'ils avaient reçu de M. Éméric David, peu de temps avant sa mort, et que l'Académie des Inscriptions avait fait lire dans sa séance publique de 1837. » *Bulletin monumental*, tome V, année 1839, p. 403.

2. *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique*, dans le *Bulletin monumental*, tome V, année 1839, pp. 382-103.

titre de *gothique* à un genre de bâtiment... nous l'avons appelé gothique, parce que les Goths se sont rendus célèbres dans une sorte de bâtisse, à laquelle les personnes riches, les abbés, les prélats ont pris à leur exemple une grande part [1].

« Nos pères avaient deux manières de construire les grands édifices; l'une était le mode ancien, le mode national, gallican; il consistait à bâtir de bois ; l'autre se nommait étranger, romain, nouveau, gothique; c'était l'art de bâtir de pierres, *quadris lapidibus* [2]; les Goths excellèrent dans ce dernier genre au point qu'ils furent mandés, architectes et ouvriers, pour bâtir Saint-Pierre-le-Vif à Rouen. De là vient le nom de *Gothique*. On n'eut égard ni à la différence qui existait entre le gothique pesant et le gothique léger, entre le *Gothique* des Goths et le *gothique* postérieur. On se rappela seulement que les Goths aimaient à construire de grands édifices et qu'ils les bâtissaient avec des pierres carrées, travaillées au marteau, *quadris et dedolatis lapidibus*, *manu gothica*. On ne considéra que la pierre et le bois; on ne vit que la matière première. Tout ce qui était en bois fut appelé national, *gallican ;* tout ce qui était en pierre fut appelé *gothique*. Voilà, je crois, la différence. Une fois donnée, cette dénomination de gothique ne changea plus.... Les peuples ne changent pas facilement leur langage. D'ailleurs les Goths avaient laissé une assez brillante réputation partout où ils ont été appelés comme maçons [3]. »

Pour avoir été posthume, le mémoire d'Éméric David n'était pas une improvisation tardive de sa vieillesse, ni l'expression incertaine d'une pensée affaiblie par l'âge. Il y a longtemps que le savant auteur de l'*Histoire de la peinture* et de l'*Histoire de la sculpture du moyen âge* nourrissait sur ce point des sentiments qui furent ceux de toute sa vie. Dans ses *Recherches sur l'art sta-*

1. Éméric David, *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique*, dans le *Bulletin monumental*, tome V, année 1839, p. 387.

2. Conférez ce que les abbés Bourassé et Chevalier ont dit dans les *Recherches historiques et archéologiques* des églises romanes en Touraine du VI[e] au XI[e] siècle, p. 37 et 38.

3. Éméric David, *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite Gothique*, dans le *Bulletin monumental*, tome V, année 1839, p. 402.

tuaire considéré chez les Anciens et les Modernes[1], ouvrage couronné, en octobre 1800, par l'Académie des Inscriptions, Éméric David les avait déjà formellement exprimés.

M. Anthyme Saint-Paul, dans son *Annuaire de l'archéologue français* de 1878, faisant allusion à l'épithète injurieuse de gothique, a fort bien dit[2] : « Les Goths, tout le monde le sait, furent ceux des Barbares qui se polirent le plus vite au contact des Romains; la cour wisigothe de Toulouse était un vrai foyer de civilisation, alors que la puissance romaine n'était pas encore complètement éteinte, et c'est dans une ordonnance du roi ostrogoth Théodoric que se trouve la plus ancienne trace des principes qui président aujourd'hui à toute bonne restauration. »

M. Alphonse Wauters est arrivé, de son côté, aux mêmes conclusions. Il a soutenu la même thèse dans une conférence donnée à l'Hôtel de ville de Bruxelles le 12 avril 1889 et intitulée l'*Architecture romane dans ses diverses transformations*[3]. Pour le savant belge, le *Roman primitif*, dans le sens du mot employé par Caumont, c'est-à-dire l'architecture antérieure au XIe siècle, en tout ce qui concerne la pierre, n'est pas autre chose que l'art des Goths.

Enfin, il y a quelques mois seulement, M. Raoul Rosières défendait les mêmes idées dans la *Revue archéologique* et démontrait que la dénomination de gothique devait être maintenue à l'art de la pierre au moyen âge[4].

On dira tout ce que l'on voudra des Goths. Ils ont, aux yeux des Romains de la décadence et des Romanistes de tous les temps, personnifié certains instincts communs à toutes les races indo-germaniques. Aux yeux de leurs frères barbares, ils ont eu le mérite de devenir leurs premiers éducateurs pour certains arts empruntés à la civilisation antique. Ils ont été l'anneau providentiel qui a ratta-

1. *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et les modernes ou mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre?* Ouvrage couronné par l'Institut national le 15 vendémiaire an IX. Nouvelle édition, Paris, in-12, p. 250 et 251.

2. Page 125.

3. Bruxelles, 1889, in-8°, p. 13 et suiv.

4. *L'architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée?* Tirage à part. Paris, in-8°, 1892, p. 1.

ché le monde ancien au monde nouveau. Il est certain qu'il y a eu une esthétique, une forme d'art qui a mérité d'être appelée gothique et qui, après mille transformations, a conservé son nom d'origine. L'art néo-grec de Ravenne avait trouvé dans les grandes migrations des peuples gothiques un puissant élément de propagande. Ce que Viollet-le-Duc appelait si justement la « vase stagnante » de la décadence classique, païenne et romaine, a été traversé par les flots agités de certains courants purificateurs, par les eaux vives du byzantinisme et de l'esprit barbare.

Décadence ! répétons-nous sur tous les tons depuis Gibbon, comme des vieillards pleurant sur le Temple de Salomon et qui n'ont de regrets que pour un passé condamné par l'histoire et répudié avec horreur, à une heure décisive, par l'humanité transfigurée. Lente et pénible orientation nouvelle ! répondront ceux qui jugent les conséquences et qui regardent l'avenir. En tous cas, si la théorie de la décadence continue à être adoptée, cette décadence ne pourra plus, depuis les recherches entreprises dans le laboratoire du Louvre, être considérée comme une simple décomposition naturelle et automatique. On verra très nettement et très positivement intervenir un agent qui la précipite et qui la gouverne. C'est l'élément actif de la Barbarie, qu'il faut scrupuleusement observer pour remarquer dans quel sens il marche et s'il ne possède pas, lui aussi, des principes constitutionnels susceptibles d'une organisation et capables, en art comme en toute autre matière, d'engendrer cet ordre de choses nouveau qui a été le monde féodal.

Pourquoi a-t-on choisi l'épithète de romane pour qualifier l'heure de la crise où le monde moderne a précisément et plus spécialement rompu avec le passé romain? L'art *roman* peut conserver, s'il le veut, un nom accidentellement attribué par une erreur de la pédagogie. Ce nom ne lui conférera aucun privilège et ne lui créera aucun droit aux yeux de la science. Le seul nom que lui laissera l'avenir sera celui d'art féodal. L'art, en effet, dans une société qu'il embellit, relève des mœurs comme les lois. L'expression définitive et complète, la constitution politique, la formule sociale du monde barbare a été la féodalité. Ce ne sont pas les législateurs de l'esclavage qui la lui avaient communiquée. Ce mode tout particulier d'organisation nationale n'est pas une conception latine. La

culture européenne renouvelée par les Barbares a été conforme en tout, sauf quelquefois pour la langue, à l'esprit et aux instincts barbares. L'art a fait partie de la constitution de la féodalité et n'est que le résultat du tempérament des populations transformées. Il a dû sa force et son développement à un privilège de naissance, c'est-à-dire au fait de n'avoir pas été le produit factice d'une composition savante, le legs onéreux d'une tradition étrangère et épuisée transmis par une aristocratie internationale, mais au contraire d'avoir été la satisfaction légitime d'un besoin social, l'épanouissement d'un instinct naturel et l'œuvre populaire d'une race.

Qui oserait dire aujourd'hui que la société chrétienne et féodale, que la civilisation de notre Occident est fille de l'antiquité latine, classique et païenne ? On a cependant osé avancer que l'art *gothique* est complètement sorti de l'art *romain* en passant par un état qu'on a, pour les besoins de la cause, qualifié de *roman*. Toute l'archéologie nationale, depuis cinquante ans, reposerait-elle donc sur une pétition de principes ? C'est la photographie qui nous répondra.

DEUXIÈME LEÇON

14 DÉCEMBRE 1892

LA SURVIVANCE DE L'ARCHITECTURE EN BOIS

DANS L'ART ROMAN ET GOTHIQUE

MESDAMES, MESSIEURS,

Le Romanisme qui, en matière d'histoire de l'art, s'est complètement emparé de l'opinion publique, a eu soixante ans pour préparer, épurer, affiner et codifier sa doctrine. Il a déjà figuré dans l'enseignement de trois ou quatre générations, et il a eu le bonheur d'être soutenu par des maîtres éminents à une époque où l'état de la science pouvait le rendre vraisemblable. Les théories que je vais vous soumettre, et que je tenterai d'esquisser devant vous cette année, n'ont pas encore reçu la lente et féconde collaboration du temps. C'est un simple observateur qui, dans sa sincérité, après l'interrogatoire ou la dissection des monuments, vous présente ses conclusions au fur et à mesure qu'elles s'imposent à son esprit, sans avoir le loisir, et, surtout, sans avoir l'autorité nécessaire pour leur donner la dignité d'attitude et les allures dominatrices et paisibles d'une vieille croyance traditionnelle. Soyez donc indulgents pour un enseignement longuement médité dans sa substance, mais improvisé dans sa forme.

Les auteurs, dont j'ai fait des extraits mercredi dernier, ont eu le sentiment de la nature et de l'essence de l'art gothique, et ils ont affirmé sa personnalité, son indépendance et son existence individuelle en dehors du giron de l'art classique. Il s'agit maintenant de prouver que ce sentiment était juste, qu'il peut supporter l'examen et qu'il est confirmé par la raison.

Qu'est-ce que vous disait Fénelon ? Que l'architecture gothique est une dentelle de pierre, un découpage de carton ; que tout y menace de crouler ; que tout y est suspendu ; que toutes les masses sont maintenues en l'air par un artifice ; que c'est quelque chose d'étayé. Les ennemis du gothique parlent encore de même au XIX[e] siècle : Qu'on soit bienveillant ou malveillant, les appréciations pourront différer, mais il y aura toujours unanimité dans le sentiment des artistes sur l'interprétation de l'expression générale.

Regardez le chœur et surtout le rond-point, le chevet de l'église Saint-Leu d'Esserent, qui date de la fin du XII[e] siècle, et dites-nous si ce n'est pas une œuvre de charpenterie traduite en pierre, un prodige de l'étayage, une merveille de stabilité obtenue au moyen de l'équilibre des forces et dans laquelle la colonne support joue le rôle principal ? Non seulement c'est de l'étayage, de l'échafaudage au point de vue du raisonnement, mais encore, quand on considère le jeu des lignes, leur expression, leur harmonie et ce qu'on a appelé la *musique de l'architecture*, on éprouve le sentiment que donnerait un édifice dont la seule matière serait le bois [1].

L'explication de la cause de l'expression générale de l'art gothique n'est pas fort difficile à trouver en histoire pour qui n'a pas de parti pris dans l'examen de la question. Dès les premiers temps, c'est-à dire dès la fin du VII[e] siècle et dès le commencement du VIII[e], le sentiment barbare s'est manifesté dans l'art de la pierre elle-même. Ciborium de San Giorgio nella Valpolicella (712), au musée de Vérone, œuvre du *Magister Ursus cum discipulis* ; baptistère de Cividale en Frioul (737) ; ciborium de Porto (de 796 à 816) ; cibo-

1. Tout ceci a été démontré jusqu'à l'évidence par une série de projections à la lumière oxhydrique. On a forcé certaines parties des édifices gothiques à révéler les sources d'inspiration où leurs constructeurs avaient été puiser, et on a prouvé, dès l'origine même des temps romans, l'intervention de la charpenterie et de son esprit.

rium de Valerius à Ravenne (de 807 à 812) ; ciborium de Bagnacavallo déclaré du VIIIe siècle par Cattaneo ; fragments du ciborium de Sainte-Marie du Transtévère (IXe siècle), etc., etc., tout cela c'est un amalgame de style néo-grec ou byzantin et de style barbare. Le barbare s'y montre déjà d'une façon très perceptible. Examinez encore une fois cette année, par devers vous, cette série de monuments, et dégagez-en l'élément non latin, l'élément non proprement byzantin. Isolez, dans la composition complexe, le principe nettement barbare : nature et combinaison spéciale de l'entrelacs, apparition du caractère monstrueux, introduction du sentiment du grotesque. Vous ne devez pas non plus oublier que ceux qui popularisèrent et propagèrent l'art renouvelé des Grecs orientaux étaient des peuples ayant un passé et des souvenirs ataviques rattachés à la construction en bois. En subissant la loi et le contact des Barbares, le monde occidental était fatalement destiné à devenir barbare ou gothique, ce qui est la même chose.

Quel fut donc ensuite chez nous le renouvellement de l'art au XIe siècle ? A-t-il été une simple renaissance classique, un simple retour en arrière, la seule conséquence des traditions gallo-romaines, comme on l'enseigne depuis M. de Gerville et depuis Caumont, et comme l'indiquerait le nom qu'on lui a donné à la légère ? Vous savez déjà, sur un certain point, à quoi vous en tenir. Je vous ai montré qu'il y avait eu une sorte de solution de continuité dans la tradition classique romaine et païenne avant Charlemagne.

Maintenant vous savez pertinemment que c'est par la voie de Byzance que l'art antique a surtout communiqué avec les Mérovingiens et avec les Carolingiens. Vous savez pertinemment quelle propagande le christianisme et, avant lui, l'école d'Alexandrie et les influences asiatiques, firent aux doctrines gréco-orientales. Vous savez pertinemment, par nos deux années d'études communes, combien a été profonde la pénétration néo-grecque et orientale en Occident, et, même en admettant que l'art de la pierre ait été le seul coefficient du style roman, en négligeant tous les autres que j'ai énumérés dans la première année de nos entretiens, en soutenant même, contre la vérité, que le reste de l'art antérieur ait été, durant les VIIe, VIIIe IXe et Xe siècles, celui que la Gaule avait connu directement par la conquête romaine, il faudrait en

somme, *dans l'histoire de la sculpture*, appeler byzantine ou barbaro-byzantine la période de temps qui s'écoule du VIe au Xe siècle, comme Cattaneo l'a déjà prouvé pour l'Italie. Mais ce n'est pas tout. Il s'en faut beaucoup que la source de l'art moderne ait été aussi simple. A côté de l'art byzantin, néo-grec, goth et lombard de la pierre, à côté des influences exercées par l'art industriel et décoratif des Barbares, à côté du vieux levain des traditions celtiques d'avant la conquête, il y a un art traditionnel que tous les Barbares de race septentrionale avaient apporté avec eux, qu'ils pratiquèrent isolément, longtemps, en face de l'art gallo-romain et de l'art néo-grec, byzantin ou barbaro-byzantin, c'est l'art de la construction en bois avec ses principes, ses tendances, ses procédés, ses idiotismes, ses caractères spéciaux.

Nous relèverons cette année les manifestations de l'activité de ce principe, de ce ferment. Il est devenu un des inspirateurs principaux de l'art du XIIe siècle, et, sans son intervention, on ne pourrait pas comprendre un certain nombre de tendances de l'art gothique ni les profondes différences de cet art avec les arts de la pierre (art byzantin et même art gallo-romain) dont il est concurremment issu.

La voûte et l'étai sont les deux principes générateurs de l'architecture gothique. L'histoire de la voûte, l'étude des influences que ce procédé de construction a eues sur le développement et la forme des édifices romans et ensuite gothiques ont été poursuivies et poussées très loin. Ce sont des résultats remarquables qu'il faut regarder comme à peu près définitifs et qui font le plus grand honneur à notre double école d'archéologie monumentale et d'histoire de l'art. Il n'y a plus sur ce point qu'à répéter ce que Quicherat et Viollet-le-Duc ont enseigné. C'est la vérité ; mais ce n'est qu'une vérité partielle, vue sous un certain angle particulier. Malgré la clairvoyance de Viollet-le-Duc, l'histoire de l'étai n'a pas été portée aussi loin que l'histoire de la voûte. On s'est préoccupé de la voûte avant de s'occuper de l'étai, quoique celui-ci l'ait précédée virtuellement dans la conception, et effectivement, — je parle, bien entendu, des voûtes de la nef, — dans l'exécution.

Cette marche de l'enquête était naturelle. En effet, malgré

l'évolution qui s'était faite dans l'esprit de Viollet-le-Duc et dans sa doctrine, au fur et à mesure des progrès de la science, on n'admet guère aujourd'hui qu'il faille chercher en dehors de l'art classique de la pierre et des procédés de la maçonnerie l'explication du phénomène de l'apparition de l'architecture du moyen âge. L'opinion publique paraît s'être arrêtée.

Il n'est cependant plus possible de tenir pour non avenue l'intervention des races nouvelles dans la constitution du tempérament définitif du monde moderne. Comment admettre que cette intervention ait laissé des traces dans notre législation, dans nos mœurs, et même dans cette arche sainte du Romanisme, dans ce contrat imposé et judaïquement interprété par nos vainqueurs, dans la langue que nous avons acceptée ; comment admettre une certaine pénétration barbare dans notre littérature et dans la langue latine que nous parlons et ne pas l'accepter dans l'art, c'est-à-dire dans un domaine beaucoup plus indépendant que l'expression littéraire, domaine où la sincérité est indispensable à la production, dans cette langue figurée qui parle aux yeux et qui ne peut mentir puisqu'elle traduit l'émotion même de l'exécutant ? L'histoire seule, appuyée des récents progrès de l'archéologie, pourrait suffire à établir la vraisemblance de cette pénétration et en fournir la preuve morale. Mais ce sont des preuves matérielles que nous voulons ici.

Au point de vue de la décoration architectonique, vous n'avez pas oublié ce que je vous ai enseigné des principes nationaux de décoration existant chez les divers peuples barbares avant et pendant la conquête. Vous verrez sur les monuments étudiés cette année et postérieurs à la fusion des races, c'est-à-dire au XIe siècle, la même décoration apparaître, se maintenir et laisser des traces indélébiles de son empreinte sur tout l'art qui succédera. Non seulement la pénétration se fit à la surface, dans la décoration, mais elle agit même sur l'économie constitutionnelle de l'art renouvelé. L'histoire de l'étai en fournira la preuve. Sans la charpenterie barbare, il n'y aurait probablement pas eu d'art gothique. L'architecture romane, qu'on a voulu proclamer si hautainement et si exclusivement latine, eut en germe, dès le berceau, et tenait de source barbare le ferment auquel elle devra la plupart de ses développements et en tout cas sa physionomie générale, sa silhouette, son ossature et les caractères spéciaux de sa personnalité.

Qu'est-ce qui constitue donc l'art nouveau, inauguré au xie siècle, qu'on appelle roman dans sa première période et ensuite gothique? J'ai répondu au sujet des vocables mercredi dernier; aujourd'hui, commençons à examiner la chose en elle-même. Jetons d'abord un coup d'œil sur l'état général de l'architecture à la veille de sa transformation.

A côté de l'influence byzantine et asiatique, dont je vous ai, par des exemples nombreux et indiscutables, montré la puissance sous Charlemagne, et même dès l'époque mérovingienne; à côté de cet orientalisme sincère et profond dont Boüet, dès 1868, avait le sentiment très net, hautement affirmé dans un article du *Bulletin monumental*[1], orientalisme implicitement reconnu par M. Anthyme Saint-Paul dans son livre, *La France monumentale*, une autre influence également réformatrice, mais celle-là toute latine, s'est exercée concurremment sur l'art occidental dans le domaine spécial de l'architecture pendant les temps carolingiens. Il serait imprudent de n'en pas tenir compte, car elle a imprimé sur une foule de monuments des marques ineffaçables, visibles même à travers les remaniements postérieurs et les rajeunissements qu'ils ont presque universellement subis à partir du xie siècle. Cette tradition et cette influence ont donné naissance à des erreurs, parce que leur action n'a pas été nettement définie ni circonscrite dans le milieu si complexe où elle s'est produite. De plus, dirigé dans un sens contraire à celui qui entraînait le premier courant d'art byzantin, ce second courant latin, en cessant presque tout à coup, après s'être prolongé jusqu'au xie siècle, vous fera parfaitement comprendre, à l'endroit où vous le verrez disparaître, quelle fut, dans le duel des influences rivales, celle qui, au moment de la crise définitive, finit par l'emporter pour frayer le chemin de l'avenir.

En effet, en Occident, à partir de Charlemagne, concurremment à l'influence byzantine toujours prépondérante dans la décoration, il s'était formé un art d'architecture néo-latin, ou, si vous aimez mieux, rétrospectivement latin ou de décadence latine réformée, art né des seules habitudes raisonnées et des simples procédés épurés de la maçonnerie gallo-romaine; art, dans sa pratique

1. *L'église de Germigny-les-Prés et celle de Beaulieu-lès-Loches*, par Boüet, *Bulletin monumental*, 1868, t. XXXIV, pp. 566-588 et 648-658.

comme dans sa théorie, froidement conçu, méthodiquement établi sur des données rationnelles, sans traditions religieuses, sans parenté ethnographique immédiate, sans l'exubérante générosité d'un instinct de race; art très sobre de décoration; art issu d'une volonté administrative et officielle, puisant uniquement ses inspirations et cherchant ses modèles non pas dans l'esthétique des temples païens, mais dans les travaux d'édilité publique des Romains, surtout dans les aqueducs[1], n'innovant qu'au sujet de l'arcade dont on outrepasse la formule normale en lui donnant l'aspect du fer à cheval.

Cet art, je le répète et j'insiste, était un art neutre, de formation et de composition érudites, latin et romain d'intention seulement, mais sans populaire et vivante sincérité, sans spontanéité. C'était quelque chose comme ce qu'a été plus tard, chez nous, le style des églises et des monastères pendant le XVII[e] siècle. Ce type nous est transmis dans son expression générale par la Basse-Œuvre de Beauvais ou par la nef de l'église de Château-Landon. Cet art était une réaction évidente de l'esprit occidental et latin sur la primitive basilique à colonnes et à portiques, qui, elle, était déjà dans sa prétendue latinité, d'une pureté problématique et qui avait été importée avec la foi à une époque où cette foi, dans bien des cas, avait encore la forme grecque et orientale. Cet art était bien plus romain d'apparence que l'art issu des catacombes et des basiliques. La lanterne centrale mise à part, il était presque exclusivement composé d'éléments latins, et il était directement tiré, par la pensée des savants qui le suscitèrent, de l'art gréco-romain du paganisme et de la maçonnerie gallo-romaine. Il convenait aussi bien aux édifices civils qu'aux édifices religieux. Il s'abstenait généralement de la colonne, laissant peu de place à l'ornement sculpté en dehors des chancels et n'acceptant, comme support, que le pilier carré et le pied droit.

Sa robustesse pouvait inviter à pratiquer la voûte d'arêtes, au moins sur les bas côtés, procédé que la fragilité du système antérieur avait interdit bien des fois au premier style chrétien de la

1. Comparez l'aqueduc d'Alleaume (Manche) avec l'appareil de l'église de Saint-Philibert-de-Grandlieu, avec l'appareil de Saint-Martin d'Angers et avec les piliers du transept de l'église de Saint-Serge de la même ville.

basilique. C'était peut-être une étape qu'il fallait franchir pour aboutir au système d'architecture voûtée. Quicherat et tous ceux qui ont continué sa doctrine l'ont compris ainsi.

Cette résurrection momentanée du style gallo-romain, cette persistance de l'esthétique antique gréco-romaine, en face de continuelles et incessantes pénétrations byzantines[1], était le produit naturel de l'effort de Charlemagne pour restaurer, par tous les moyens possibles, l'édifice croulant de l'Empire. Sans doute, le grand empereur préférait personnellement, pour la chapelle de son palais, la forme grecque ou byzantine dont il avait pu apprécier les splendeurs en Italie. Sans doute, la source décorative la plus importante et tout orientale, où l'art carolingien avait commencé à puiser, demeurait toujours ouverte. Mais les quelques ouvriers grecs et byzantins que Charlemagne attirait en Gaule et en Germanie n'auraient pas suffi à l'exécution simultanée des innombrables églises dont l'érection était incessamment décrétée.

Dépositaires des trésors intellectuels du passé, les cloîtres, où Charlemagne allait chercher les exécuteurs de ses desseins et les ministres de ses réformes politiques et sociales, ne devaient pas non plus, dans l'œuvre civilisatrice dont ils avaient la charge, dédaigner le secours que l'art gallo-romain pouvait leur prêter; et, d'un autre côté, les préventions, qui avaient existé dans la pensée chrétienne contre les monuments païens consacrés à un culte proscrit, n'avaient pas à se manifester contre l'expression d'une architecture spéciale, purement civile, vouée simplement, dans le passé polythéiste, à la satisfaction des besoins publics. Bien d'autres héritages purement romains avaient été recueillis sans répugnance : les chaussées, de nombreux rouages de l'administration politique, la constitution des cadres civils et topographiques de l'église, etc.

L'abbaye de Saint-Gall qui, à une époque où s'élèvent tant de monastères, peut être regardée comme le prototype de la construction carolingienne, comportait, dans son ordonnance, de nombreux éléments empruntés à la construction romaine. Pouvait-il en être autrement?

1. Voyez Boüet, *op. laud.*, et les démonstrations produites au cours de l'année dernière à l'école du Louvre.

Éginhard, confident de Charlemagne et surintendant des bâtiments de l'Empire, secondait les vues de son maître; il avait étudié l'architecture dans les ouvrages de Vitruve, comme le prouve une de ses lettres. Il était versé dans tous les détails de l'art que nous étudions et avait dirigé les travaux entrepris à Aix-la-Chapelle pour la reconstruction du palais et de la basilique. C'est peut-être lui qui, dans le plan byzantin de la basilique d'Aix-la-Chapelle, a introduit tant de procédés de construction purement romains. Éginhard n'était pas seulement un habile théoricien. C'était encore un praticien véritable. Il se préoccupe dans ses lettres de la fabrication des briques, c'est-à-dire de ces plaques de terre cuite de proportions spéciales, dont l'usage était certainement d'origine latine et gallo-romaine, mais dont l'emploi fut singulièrement rajeuni et amplifié par les constructeurs carolingiens [1].

Ce style, je le répète encore une fois, qui n'était pas un style de race, un style national, mais une composition factice, une réforme savante, régna donc longtemps, dans une certaine immobilité traditionnelle, et prolongea sa durée assez avant dans le xie siècle. C'est lui qui, pour l'architecture, tenait tête à l'école néo-grecque ou gréco-barbare que j'imagine avoir été l'école *gothique* primitive, c'est-à-dire le style des Goths dans l'œuvre de pierre; c'est lui qui dominait peut-être en Gaule au moment où se produisit, au commencement du xie siècle, le réveil universel de la pensée occidentale signalé par Raoul Glaber. C'est lui qui, chez nous, à ce moment, était encore pratiqué par un si grand nombre de constructeurs que leurs contemporains purent croire à l'avenir de cet arbre moribond, sans racines profondes, condamné désormais à la décrépitude et, après une apparente renaissance, à la mort. C'est en lui qu'au moment psychologique de l'émancipation moderne, comme Caumont et Boüet [2] l'ont si justement fait remarquer, un intrépide bâtisseur, Foulques Nerra, avait encore confiance, lui demandant d'inspirer ses plus belles créations [3]. C'est lui dont l'art roman en Anjou gardera si longtemps l'empreinte.

1. *Mém. sur quelques monuments de l'Eure et particulièrement de l'arrondissement de Bernay*, p. Aug. Le Prévost, dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de Norm.*, 1828, p. 489.

2. Caumont, *Bulletin monumental*, 1847, t. XIII, p. 516, et Boüet, *Bulletin monumental*, 1868, t. XXXIV, p. 566 et suiv.

3. La nef primitive de Beaulieu, le donjon de Loches, le château de Langeais.

C'est lui enfin qui a élevé toutes ces murailles, qui a dressé tous ces piliers, qui a monté tous ces pieds droits que l'esthétique du lendemain devait modifier en y trouvant l'appui de ses colonnes, en y soudant tout un système de décoration et de structure architectoniques destiné à révolutionner l'avenir, et enfin en y semant, sur des surfaces déjà toutes construites, le germe de l'art gothique. Nous tâcherons d'expliquer comment.

L'existence au VIIIe siècle d'une architecture néo-gallo-romaine dans le sens indiqué ci-dessus, sortie de l'imitation raisonnée des travaux publics laissés en Gaule par les légions; la survivance de cette architecture conservée dans sa main-d'œuvre par les ateliers de maçons et reconstituée par les moines à la voix d'Éginhard et les théories de Vitruve à la main; cette réforme carolingienne, cette contrefaçon de la bâtisse antique et de la pratique des procédés latins fit oublier quelquefois aux archéologues et aux historiens modernes l'existence antérieure du type mérovingien si différent, à savoir la basilique à colonnes, décrit par Fortunat et par Grégoire de Tours, et qui n'était pas purement latin. Elle fit aussi négliger l'étude de toute la partie du mobilier architectonique qui, lui, ne cessa presque pas d'être oriental et de relever de l'influence néo-grecque. Mais, après avoir fait une réserve pour la décoration monumentale sculptée dans la pierre, je n'en suis pas moins prêt à reconnaître que, pour l'aspect général de la construction, pour l'emploi de certains appareils et même pour la sculpture en ivoire et quelques arts industriels, c'est l'esprit latin qui, dans l'œuvre complexe et le mélange des influences rivales, paraissait dominer à la veille de la radicale transformation.

La Gaule a donc connu, du VIIIe au Xe siècle, un véritable art académique, avec ses avantages et ses inconvénients, style de renaissance factice dont l'influence a été passagèrement triomphante, mais qui n'a guère survécu à l'organisation politique sur laquelle il s'appuyait et qui l'avait créé artificiellement. Cet art sage, prudent, timide, neutre, pondéré, vieux latin dans sa décadence rapide, s'abstenant presque dans les nefs de toute décoration murale autre que la mosaïque et la peinture, paraissant éviter le plus possible la colonne et le chapiteau, n'admettant que le pilier plus ou moins lourd, ne procédant que de l'imitation des

arcades des aqueducs romains ou des ponts antiques, cet art, en quelque sorte philosophique, sans communication avec le milieu ethnographique son contemporain, fut, à la suite d'une crise violente terminant une longue et latente évolution, remplacé subitement par un style différent. Ce style nouveau use partout, au contraire, de la colonne, du chapiteau, avec les licences coutumières à l'art oriental, et, pour décorer ses chapiteaux, il improvise toute une ornementation bizarre, dans laquelle l'élément latin et la copie du chapiteau corinthien ou même simplement gallo-romain ne tiennent guère de place au début.

Ce n'est pas pour les besoins de la cause que je relève la profonde antithèse qui existe entre l'art roman du XI[e] siècle et l'art immédiatement antérieur à son apparition. Cette discordance essentielle est proclamée par tous les auteurs, même par ceux dont elle contrarie la doctrine et qui veulent voir dans le style roman la simple déduction naturelle et logique du style latin. Le fait à constater est tellement grave que je veux en faire déposer d'irrécusables témoins et des experts, en qui vous ne pouvez manquer d'avoir confiance.

Le trait caractéristique de l'architecture romane, c'est l'emploi de la colonne et surtout d'un certain pilier cantonné de colonnes, tandis qu'il n'y avait presque pas de colonnes dans l'architecture néo-latine inventée et cultivée par les cloîtres carolingiens.

D'ailleurs il y a colonne et colonne. L'antiquité a connu la colonne, mais en tant que celle-ci faisait partie d'un *ordre*. La colonne, chez elle, ne paraît jamais sans l'entablement. Elle ne porte rien directement. C'est la plupart du temps, pour les Romains, un simple ornement et non pas un principe essentiel et un membre indispensable de la construction.

La colonne byzantine porte directement.

L'étai des Barbares, travesti en colonne, porte aussi directement et, de plus, tout se rattache à lui dans la constitution de l'édifice.

Caumont n'a pas distingué la colonne-support de la colonne-ornement, et il n'a pas soupçonné la valeur de la colonne-étai. Il n'a pas compris ce qu'était la colonne *en fonctions* (c'est le terme consacré), membre d'architecture si profondément différent de la colonne décorative qui fait partie d'un ordre. Il a toujours pris

toutes les colonnes pour de simples ornements quand elles étaient accolées à un pilier. Il n'a point discerné leur valeur au point de vue de la stabilité des édifices, valeur effective et intentionnelle. Cependant il s'aperçoit que les colonnes sont un des caractères principaux de l'art qu'il appelle roman, quoiqu'elles aient été étrangères, dans leur dernière application, à l'art romain immédiatement antérieur. « Les colonnes romanes n'eurent aucunes proportions fixes », dit Caumont[1], « tantôt pesantes et courtes, tantôt très allongées, on les vit quelquefois s'élever jusqu'à la voûte; leur diamètre varie également beaucoup. » On est bien surpris de lire cette phrase dans Caumont. Tout cela, en effet, n'est guère romain et ne justifie guère le qualificatif de *roman*. La colonne sans ordre et sans proportions est un non-sens aux yeux de Vitruve.

Cela gênait bien un peu Caumont et sa théorie ; il s'en aperçut plus tard. Il dit dans son édition de 1841 : « Certaines colonnes sont pesantes et courtes, formées d'un gros fût cylindrique ; mais l'usage s'introduisit assez généralement dans le XIe siècle de former les piliers d'un assemblage de demi-colonnes assez minces réunies en faisceau. *Cette innovation, l'une des plus notables du XIe siècle et sur laquelle je réclame l'attention, me paraît un acheminement très marqué vers le système nouveau d'architecture que nous verrons prédominer dans la suite. Là est renfermé l'un des principaux éléments du style ogival.* »

Caumont touche du doigt la vérité, mais il se bute à cette idée que la colonne n'est qu'un vain ornement; il ne comprend pas que c'est ici un principe essentiel relevant d'un autre art ; et il ajoute : « Du moment que la colonne n'était plus le support réel, mais seulement l'accessoire, l'ornement du support, on pouvait sans inconvénient en varier à l'infini les proportions. »

Caumont se trompait. Ce n'est pas la colonne du pilier roman qui est l'accessoire dans la construction. Elle est, en théorie, le principal. Elle est le nerf de la bâtisse. C'est elle qui va tout commander. C'est elle dont tout va dépendre. C'est elle qui divisera les surfaces et réduira de plus en plus le pilier à n'avoir d'autres fonctions que de servir à la dresser.

1. *Essai sur l'histoire de l'architecture religieuse*, 1re édition, 1825, p. 37.

Disciple fervent de M. de Caumont, M. Ch. de la Monneraye, dans un Mémoire très remarquable et très recommandé par Quicherat, inséré en 1849 dans le *Bulletin archéologique de l'Association bretonne* [1], a défini ainsi le caractère de l'art antérieur au XI[e] siècle : « Les arcades, toujours en plein cintre, étaient le plus souvent... portées sur des piliers carrés, seulement ornés d'une corniche en tailloir. L'archivolte cintrée et nue des portes et des fenêtres retombait ordinairement sur de simples pieds droits... » Par conséquent, pas de colonnettes, pas d'étais près des baies ouvertes, pas de renforcement près des solutions de continuité dans le mur. L'auteur ajoute immédiatement, à propos de l'architecture du XI[e] siècle : « Mais une ère nouvelle commença pour les arts avec le XI[e] siècle. Une véritable renaissance éclata partout. Non seulement les piliers carrés furent remplacés par les colonnes, mais l'usage s'introduisit assez généralement dans le XI[e] siècle de dissimuler la masse du support sous un assemblage de colonnes engagées, assez minces, réunies en faisceau. » Et l'auteur de citer Caumont en disant : « Cette innovation, l'une des plus notables du XI[e] siècle, paraît être un acheminement très marqué vers la révolution qui éclatera dans le XIII[e] siècle, et l'un des principaux éléments du style ogival. »

La colonne, d'abord romane puis gothique, n'est pas un ornement, c'est un principe de construction, c'est l'*étai.* Peu importe qu'il ait été d'abord plus ou moins conscient.

L'architecture gothique c'est le triomphe, c'est l'exaltation, c'est l'enivrement, passez-moi le mot, c'est l'impudeur plus ou moins graduellement avouée, plus ou moins définitivement affichée du principe de l'étai. C'est une conception de charpentiers qui soutiennent en l'air des voûtes de pierre par l'artifice d'un système d'étayage incombustible et qui, loin de dissimuler toujours la forme empruntée au bois, se complaisent au contraire à l'accuser et à la souligner. Ceci n'est pas une suggestion romanesque inspirée par notre imagination contemporaine. Fénelon, dès le XVII[e] siècle, au milieu d'appréciations malveillantes, en avait déjà, par la pénétration de son esprit, la perception bien nette et positive. Je vous l'ai prouvé. Fénelon a traduit très justement l'impression morale que

1. Page 51.

produisait sur lui une forme dont il avait deviné la cause. Le xixe siècle aurait déjà fait comme Fénelon, si nous étions moins entichés de notre pédantisme et si nous consentions quelquefois à nous laisser éclairer par des raisons de sentiment, qui, en matière d'art, suppléent fréquemment à toutes les autres et abrègent légitimement le chemin de la démonstration scientifique.

Grâce à l'hypocrisie du chapiteau et de la base, formules sacramentelles conservées du système antérieur des Romains et plus ou moins consciencieusement, plus ou moins habilement, plus ou moins universellement imitées du type antique, l'étai brutal du charpentier passa inaperçu de l'école en quelque sorte académique des maçons ou fut toléré par elle en faveur de son travestissement. La colonne fut le trait d'union, la transition d'une esthétique à l'autre, tant que cette colonne garda quelques-uns des principaux caractères qu'elle avait dans l'art romain. Cependant cette concession fallacieuse à la forme latine ne dura pas toujours; cet hommage ironique à la prépondérance et à l'aristocratie de l'art de la pierre fatigua à la longue les nouvelles couches de constructeurs qui, pour le rendre, étaient obligés de se contraindre. Les conventions tacites de cette sorte de mensonges avec restriction mentale ne furent pas toujours observées. Le développement ultérieur de l'art gothique, dans ses évolutions spontanées et naturelles, se chargera bientôt de démontrer la vérité et de démasquer les intentions réelles. Deux siècles ne se passeront pas sans que l'art nouveau ne trahisse le secret de son origine, en exhibant, sans la moindre vergogne, la nudité d'une carcasse articulée, calculée exclusivement d'après le principe de l'étai, les murs étant réduits à la plus simple expression, au rôle de clôture quelconque et de remplissage, absolument comme dans les constructions à base de fer que nous voyons surgir aujourd'hui autour de nous. Au lieu d'être dissimulés et diffusément répartis et noyés dans les chairs d'un corps compact, les nerfs de l'édifice se trahissent, se montrent et s'accusent nettement. C'est le propre de la construction du bois par assemblage où tout ce qui est support, tout ce qui porte se détache franchement de ce qui est porté.

Une fois le principe de la pénétration de l'art du bois admise, dès lors tout s'explique et s'éclaire dans l'art roman; tout s'en-

chaîne aussi. La déduction gothique devient naturelle au moment où, par un mouvement contraire, le roman, dans la décoration, tend à retourner au romain, commence en vieillissant à se préoccuper de certains principes de l'esthétique antique et s'applique quelquefois à en retrouver les règles.

Pour que le roman du XIIe siècle ne soit pas redevenu purement et simplement le romain, il fallait qu'un principe invinciblement barbare et bien profond s'y opposât. Ce principe était celui de l'étai. Ce génie suggestif était celui de la charpenterie.

Présent, quoique dissimulé, sous les dehors approximatifs et la physionomie provisoire de la colonne, l'étai s'est donc fait prendre pour elle. Il a été regardé comme un simple accessoire, comme un simple ornement, alors qu'il était au contraire, de fait ou d'intention, la pièce principale de la construction. On crut qu'il ne représentait dans la phrase architectonique qu'un simple adjectif décoratif, alors qu'il en était ou tendait à en être le mot par excellence, le verbe. Il a donné le change non seulement aux contemporains élégants et savants du XIe et du XIIe siècle, aux partisans de la culture classique qui s'éveillait déjà à l'aurore de notre grande renaissance nationale, mais encore il a trompé quelquefois les modernes critiques, les praticiens eux-mêmes, qui se sont fiés aux premières apparences extérieures et n'ont pas obtenu de lui, en l'interrogeant sévèrement, l'aveu de sa laborieuse participation à la stabilité et à la complète solidité de l'édifice. C'est ainsi que le système de l'étai, autrement dit que le principe de la charpenterie s'est glissé invisible dans une maison où il devait plus tard régner en maître, et c'est ainsi qu'il l'a marquée, pour l'éternité, de son sceau.

A un certain moment donné, dans la main des Romans, la colonne perdit le sentiment de la matière dans laquelle elle avait toujours été taillée. On ne se souvint plus qu'elle était censée être de marbre ou de pierre de choix. On l'exécuta au tour au XIe siècle, comme dans l'antiquité, moins peut-être par tradition que par instinct raisonné. On l'enrichit quelquefois de bossages ou de bagues quand elle était monolithe. Elle prit quelquefois aussi la forme de balustre. Elle perdit également le sentiment de sa base. Blondel le lui a reproché, mais n'a pas compris d'où lui venaient ses nouveaux instincts. Elle oublia qu'elle faisait partie d'un ordre d'architecture,

qu'elle avait des obligations contractuelles et que cet *ordre* l'astreignait à l'observation de règles invariables, mathématiquement formulées. Après avoir été, dans l'antiquité, le canon par excellence, elle donna l'exemple de toutes les excentricités au point de vue des proportions. Et on a pu croire que rien n'était changé en elle, alors que, loin d'être l'ornement d'un mur, elle se substituait à celui-ci, le remplaçait dans ses fonctions vis-à-vis de la pesanteur et ne présentait plus que l'image d'un support décoré, sans aucun souci du canon gréco-romain! La pierre, employée en délit dans les colonnes de l'architecture gothique, n'est que la conséquence de l'architecture du bois et n'est que l'avant-courrière de l'architecture en fer. L'avenir est aux charpentiers comme le passé leur appartient.

TROISIÈME LEÇON [1]

21 DÉCEMBRE 1892

COMPARAISON

DES ARCHITECTURES PRÉ-ROMANE ET GOTHIQUE

MESDAMES, MESSIEURS,

Avant de vous entretenir de la décoration architectonique ; avant d'interroger ce témoin sincère et de le forcer de nous révéler à quels mobiles, à quels instincts obéissaient les premiers décorateurs de la période romane, d'où venaient leurs inspirations; avant de vous montrer sous quel aspect se présente, au point de vue de l'ornement et de l'apparence extérieure, le corps de l'art du XIe siècle ; avant de disséquer les chairs de ce corps et avant d'en photographier l'épiderme, j'estime qu'il me faut encore aujourd'hui vous parler de son squelette.

La constitution de l'art roman était sensiblement, diamètralement différente de la constitution de l'art romain.

Ce qui constitue l'art de l'édifice romain, c'est le principe du mur plein ; c'est le principe des matériaux superposés ou agglutinés, maintenus verticalement par leur pesanteur et supportant *collectivement et indivisément* le poids de toutes les parties de la bâtisse.

1. La plus grande partie de cette leçon s'est passée en projections.

Le principe sur lequel reposent à la fois l'art gothique et l'art roman qui est la source de l'art gothique, est tout différent.

Le mur n'existe pas pour lui. Le mur n'est qu'une clôture quelconque. Toute la stabilité de la construction repose sur un certain nombre de piles ou de poteaux, maintenus verticalement en équilibre par un savant assemblage.

Tout s'y passe comme dans une maison dont la carcasse de bois serait garnie après coup de pierres ou d'une substance quelconque. Les procédés empruntés à l'art de la charpenterie s'y montrent de tous côtés.

Aujourd'hui, je vais rapprocher d'abord brusquement l'expression définitive de l'art roman — au moment où il s'accuse complètement en devenant gothique —, je vais rapprocher brusquement cette expression de l'expression de l'art antérieur au XIe siècle, à un moment où, pour les constructeurs, cet art antérieur au XIe siècle s'inspire encore du principe romain.

Je veux montrer les différences entre l'aboutissement du système roman et l'aboutissement du système romain de l'école des cloîtres carolingiens, de l'école d'Éginhard, de l'école d'architecture de l'antiquité factice telle qu'elle était pratiquée au IXe et au Xe siècle, en ce qui concerne la construction, le plan et l'appareil, en un mot de l'école posthume de Vitruve.

Nous juxtaposerons à un art savant et rétrospectif un art nouveau, un art de race.

Quand ce brusque rapprochement vous aura fait bien saisir les différences essentielles, nous raisonnerons cette impression et nous analyserons ces différences. Nous en montrerons les causes et le nécessaire et inévitable développement.

Il s'agit d'opposer l'époque d'avant l'an mille à l'époque d'après l'an mille : la nef de Saint-Leu d'Esserent, le chœur de Vézelay, par exemple, à la vue d'un édifice comme la Basse Œuvre de Beauvais, Saint-Martin d'Angers, Saint-Philibert de Grandlieu avec ses arcs légèrement outrepassés rappelant ceux de la mosquée de Cordoue et témoignant peut-être d'une influence arabe, Saint-Eusèbe de Gennes (Maine-et-Loire), Vieux-Pont-en-Auge, Cravant et toutes les églises édifiées sous l'influence des puissants couvents de la vallée de la Loire — foyers de culture classique au

VIIIe siècle — où sont appliqués les principes de construction des aqueducs romains.

Nef de Saint-Leu d'Esserent. Le gothique se dessine et s'affirme sans réticence. C'est un plan vigoureux et robuste qui monte d'un jet vers le ciel, en plein air et en plein vent, qui ne ment pas à ses origines. Ce n'est pas le résultat d'un bâtard compromis. Ce n'est pas un croisement d'espèces opéré en serre chaude, furtivement, par un jardinier ou un horticulteur qui trompe la nature. Ce n'est pas le résultat de cette école néo-latine, néo-gallo-romaine, dont vous verrez tout à l'heure les débiles produits et que les cloîtres carolingiens avaient fait naître.

Rien ne sera plus intéressant que de juxtaposer aujourd'hui l'expression sincère et spontanée de cette puissante école romane devenue gothique à l'expression avilie et dégradée de l'école restée romaine.

Des littérateurs de bonne foi, des historiens romanistes ont cru que rien n'était changé et que la routine romaine et gallo-romaine continuait son petit bonhomme de chemin du IXe au XIIIe siècle. Eh bien, j'affirme qu'en permettant de croire cela, l'archéologie abuse de la confiance qu'on a en elle.

Il y a eu substitution d'enfant à un moment donné, comme dans un drame de l'Ambigu. Comme on dit vulgairement, on a changé l'enfant en nourrice.

L'histoire a crû qu'elle réchauffait toujours dans son giron un débile descendant des décadents gallo-romains; c'était au contraire un vigoureux rejeton de la race barbare que l'Europe occidentale nourrissait à la mamelle.

A propos de la vue de la nef de Saint-Leu d'Esserent, de Notre-Dame de Laon et du chœur de Vézelay, je justifierai l'appréciation de Fénelon. Tout est en l'air, tout est suspendu. Tout est dans un menaçant équilibre. On voit que la construction est fractionnée, morcelée dans le sens de la hauteur, de la ligne verticale. C'est à peine si la ligne horizontale est encore rappelée par un mince bandeau, par quelques cordons. Le mur n'existe plus; il n'est qu'un remplissage; il ne sert à rien porter. Il n'y a plus de plein; il n'y a plus de chair dans le corps d'architecture; tout est nerf, tout est ossature. Le squelette apparaît sans la peau.

J'aurai l'occasion de vous montrer nombre de cloîtres construits suivant le principe de la double colonne posée à la barbare. Vous devez bien en connaître quelques-uns par vous-même.

Jamais l'idée de mettre deux colonnes, deux étais l'un devant l'autre ne serait venu à la pensée d'un architecte pratiquant l'art de la décadence romaine.

C'est absolument contraire à ce qu'enseignait Vitruve ; la preuve, c'est qu'on a appelé cette mode une mode barbare et que les Barbares l'appliquèrent dès le XI[e] siècle. Ils l'avaient prise incontestablement à leurs habitudes de constructeurs en bois.

L'art gréco-romain était trop loin de sa source, de ses origines, pour revenir de lui-même au procédé primitif de l'étai, de la chandelle, de l'étrésillon ingénument avoué.

Les églises du type carolingien furent continuellement remaniées et transformées, même dans leurs conditions essentielles, par les siècles suivants.

Le XI[e], le XII[e] siècle et les suivants taillèrent dans les églises comme on taille dans l'étoffe d'un habit pour en changer la forme et en y ajoutant des pièces.

Nous ne pouvons guère parler de tout cela autrement que par conjectures. D'abord, parce qu'un très petit nombre de ces églises ont pu survivre aux terribles ravages des Normands et furent universellement et systématiquement brûlées jusqu'en 910. Mais, de plus, ces églises ou ces restes échappés aux mains des Barbares, eurent encore à redouter un radical changement de mode provenant d'un changement de direction politique, économique et sociale dans l'Occident métamorphosé par le sentiment barbare.

Une fois que le style roman et le style gothique — ce qui est au fond la même chose — une fois que le style roman et le style gothique, après avoir été d'abord et longtemps instinctifs, eurent trouvé leur loi, ils imposèrent cette loi à toutes les défroques des siècles passés.

Aujourd'hui, les églises de ce type sont, d'une manière relative, extrêmement rares en Occident, quoique à l'origine elles aient dû être nombreuses, conformément à l'immense effort de la dynastie carolingienne. C'est à ce type d'édifices qu'il faut appliquer les textes des capitulaires de Charlemagne. Ces textes parlent de

peintures, de compositions. Donc les églises auxquelles ces peintures étaient destinées présentaient de vastes surfaces destinées à les recevoir, et partant, ces églises n'étaient pas morcelées en bandes verticales comme les églises romanes et gothiques.

Toutes les églises du XIe ont des nefs sur piliers avec colonnes engagées se faisant vis-à-vis sous l'arcade, mais sans colonne engagée du côté de la nef (Voir un article de M. Eug. Lefèvre-Pontalis dans le *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*, t. 35 (1884), p. 95. L'article est intitulé *Étude archéologique sur l'église de Glenne*).

La colonne engagée du côté de la nef est la dernière qui apparut, mais elle se montra même dans des édifices qui ne furent pas primitivement voûtés.

La première chose qu'on fit quand on voulut voûter ces édifices fut d'insérer une colonne engagée dans la muraille. Cependant des colonnes engagées ont quelquefois simplement servi à aller chercher au haut des murs le poids des fermes.

Sans avoir explicitement enseigné les doctrines que je vous expose, Viollet-le-duc a compris et montré dans maints passages de son Dictionnaire [1] que les architectes gothiques, en usant de la colonnette monolithe, de la chandelle posée en délit, c'est-à-dire en employant des étais résistants et incompressibles n'ont fait que reproduire par instinct ou par réflexion les procédés ordinaires et antérieurs de la charpenterie. Viollet-le-Duc a merveilleusement expliqué les faits, à propos de certains piliers de N.-D. de Paris et de la cathédrale d'Amiens. Il lui a manqué seulement de remarquer que le rôle de l'étai résistant et incompressible n'était pas pour les gothiques invention personnelle mais uniquement un héritage. Cet

1. Notamment tome IV, p. 165 à 175, au mot construction. — Les piles cylindriques blindées de colonnettes de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale d'Amiens ne sont, au point de vue de la forme, que la reproduction des piles de Saint-Remi de Reims, si bien comprises par Viollet-le-Duc, quand il a dit (*Dict.*, t. VII, p. 156) : « Il semblerait que l'architecte a voulu obtenir ici une puissante résistance et une apparence légère par les divisions du gros fût en portions de cylindre se pénétrant. » Je ne comprends pas comment il se fait que Viollet-le-Duc, si clairvoyant à propos du XIIIe siècle, n'ait pas vu clair sur la provenance plus ou moins immédiate de l'artifice employé par le constructeur de Saint-Remi. La forme antérieure de l'architecture en bois explique le tout.

artifice étranger à l'antiquité classique apparaît, comme il est facile de le reconnaître, dès la première époque romane et ne peut avoir été qu'un apport barbare.

Aux gothiques comme aux romans, tout renforcement réclame un support, tout supplément de résistance verticale est apparu d'abord dans leur esprit sous la forme du poteau et de la chandelle, c'est-à-dire qu'ils ont spontanément et toujours raisonné et agi en charpentiers. Je m'étonne qu'une vérité de cette évidence ait eu besoin en construction d'une démonstration historique et archéologique.

Si l'artiste roman et barbare n'avait voulu chercher qu'une simple décoration au pilier, s'il l'avait empruntée uniquement, comme on le répète depuis longtemps, à la grammaire décorative gréco-romaine, ce n'est pas la colonne, c'est le pilastre qu'il aurait universellement et dès le début accolé au pilier de ses basiliques, comme il apprit plus tard à le faire, notamment en Bourgogne, quand les cloîtres furent devenus d'ardents foyers de Renaissance classique.

QUATRIÈME LEÇON

28 DÉCEMBRE 1892.

LA COLONNE

DANS L'ARCHITECTURE ROMANE

MESDAMES, MESSIEURS,

Je traite devant vous une très grosse question de l'histoire de l'art et dont vous comprenez toute l'importance.

Ne m'obligez pas à tronquer la démonstration.

Mercredi dernier, j'ai heurté brusquement l'un contre l'autre les deux systèmes de construction, l'un antérieur à l'an mille, l'autre postérieur à cette date, pour en faire saisir les différences capitales.

Étudions ces deux systèmes sur un plus grand nombre d'exemples.

Le principe de la construction romaine est celui-ci : établir des points d'appui présentant par leur assiette et leur parfaite cohésion des masses assez solides et homogènes pour résister au poids de la poussée des voûtes; répartir ces pesanteurs et poussées sur des piles fixes dont la résistance inerte est suffisante. Ainsi la construction romaine n'est qu'une concrétion habilement calculée dont toutes les parties dépourvues d'élasticité se maintiennent par les lois de la pesanteur et leur parfaite adhérence. (Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné*, t. IV, p. 2.)

Qu'était-ce donc en fait que la construction du xe siècle, telle que l'école néo-latine l'avait constituée?

Qu'était-ce donc que cette architecture que tous les critiques et tous les historiens déclarent avoir été dépourvue de colonnes, — ce qui la différencie de l'architecture antérieure et surtout de l'architecture postérieure ?

A la Basse-Œuvre de Beauvais, à l'Église de Michelstadt près Darmstadt, dans tous les édifices néo-latins, pas de colonnes ; des piliers, avec chanfrein.

Remarquez le chanfrein.

Vous l'avez vu à Orléans, à Saint-Avit et à Saint-Aignan.

Il existe aussi à Saint-Mexme de Chinon... mais... dans une armoire. Oui, dans une armoire ; si on n'ouvre pas l'armoire, on dira que j'ai menti.

L'église de Michelstadt située près de Darmstadt, qu'on appelle aussi la *Basilique de Steinbach im Odenwald*, est un monument de la plus haute importance, parce qu'on est sûr qu'il représente, en construction, les idées carolingiennes et qu'il a été élevé sous les yeux d'Eginhard.

(Voir le livre de M. Essenwein : *Die Ausgange der classischen Baukunst*, Darmstadt, 1886, in-8, pages 136 à 138 et un livre très intéressant intitulé : *Die Einhard Basilika zu Steinbach im Odenwald*, publié en 1885 à Darmstadt par M. le Dr Adamy.)

Vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit à plusieurs reprises d'Eginhard : « *Vir inter omnes hujus temporis palatinos non solum pro scientia, verum et pro universa morum honestate laudis egregie.* » (Voir Jaffé, *Bibl. rer. Germ.* IV *Monumenta Carolina*, p. 506).

Elevé à Fulda, Eginhard introduisit avec Alcuin, à la cour de Charlemagne, la culture classique.

En matière d'architecture, a dit avec raison un auteur allemand que je citerai tout à l'heure, « il étudiait les modèles romains, il ne les copiait pas » :

J'ajouterai que l'école monastique d'architecture néo-romaine fondée par Eginhard, comme je vous l'ai prouvé mercredi dernier dans notre seconde séance, s'inspire presque exclusivement des ruines des grands travaux publics des Romains.

Il n'y a pas que du carolingien à *Steinbach* ou *Michelstadt.*

Il y a aussi autre chose et voyez combien cette chose diffère du carolingien.

Voyez encore la crypte de Saint-Médard. On a beaucoup disserté sur l'âge de cette crypte. Je suis d'avis qu'elle ne peut être que romaine à cause du magnifique et grandiose appareil de sa construction.

Mais si on a varié sur l'époque de son érection, tous les auteurs sérieux ont toujours déclaré qu'elle ne pouvait pas être romane et cette opinion a été toujours appuyée sur le caractère lisse des pieds droits.

La preuve que la colonne a été dans l'architecture le membre nouveau, cause ou conséquence, produit ou agent, en tout cas ferment de la révolution de l'esthétique, — c'est que ce membre qui n'a jamais cessé jusqu'à la fin de la période gothique d'exercer son influence prépondérante n'existait pas systématiquement, normalement, essentiellement dans l'art antérieur avec l'attribution que lui donnent les Romans. Tous les historiens de l'art l'ont constaté implicitement en ne déclarant absolument et exclusivement romans que les édifices où la présence de la colonne est signalée en exemplaires nombreux et significatifs. Les multiples rhabillages d'édifices, si fréquents aux XIe et XIIe siècles, les incessantes remises à la mode, consistent précisément dans l'insertion de la colonne au milieu de murailles qui s'en étaient passé jusque là, alors même que la voûte si souvent absente des nefs romanes n'existait pas. Tout cela prouve dans quel sens marchait l'art. L'usage tout à coup immodéré n'était pas la conséquence du développement régulier du processus antique, aboutissement d'une dégénérescence graduelle, ni le gage vivant de la tradition gallo-romaine, mais au contraire, la preuve de la rupture subite et intentionnelle de ces traditions. J'en pourrai, vous le verrez, arracher l'aveu à Caumont, à Bouet et à Quicherat.

La colonne est passée par une période où elle a été non un support mais un ornement.

« Trop inexpérimentés, dit Viollet-le-Duc[1], pour oser combiner un système de construction reposant sur les points d'appui grêles, ils placèrent les colonnes qu'ils arrachaient aux débris des monuments antiques dans les angles rentrants, où ils les accolèrent à des piliers massifs, comme une décoration plutôt que comme un support,

1. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. III, p. 492.

« Il est certain que la colonne isolée est employée par les architectes romans tout autrement qu'elle ne le fut chez les Romains. »

Les Romains, si ce n'est dans les derniers temps du Bas-Empire et dans l'architecture dite byzantine, n'employèrent généralement les colonnes qu'en les surmontant de l'entablement, c'est-à-dire qu'ils n'employèrent que des ordres complets.

Comme aurait dit La Bruyère, c'est un membre d'architecture amphibie que la colonne : c'est à la fois un support et un ornement, pris tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre, suivant que le principe antique gallo-romain ou le principe barbare l'ont emporté.

La colonne ornement, même aux temps romans, existait dans l'architecture, où elle fut souvent prise par ceux-mêmes qui pratiquèrent cette architecture pour un simple ornement. Les Bourguignons, par exemple, la traitèrent comme un simple détail de décoration puisqu'ils lui donnèrent quelquefois la forme torse et la décorèrent de cordelettes et la couvrirent d'un réseau ou d'un filet comme à Saint-Lazare d'Avallon ; ce qui est une absurdité inspirée par une malsaine recherche de décadence latine. Mais ce sont là des exceptions qui n'infirment pas la règle. Partout ailleurs, ce fut la signification du support qui l'emporta, et je crois qu'il est utile de remarquer que, malgré les aberrations isolées de quelques écoles trop fidèles aux conseils de l'antiquité gallo-romaine, depuis l'invention du pilier roman cantonné, la colonne n'a plus cessé en Occident d'être en fonction, de travailler, de porter et de soutenir quelque chose, d'avoir la part principale de tout effort, de faire partie de l'économie de l'édifice, d'en former l'ossature et le squelette.

Viollet-le-Duc, après avoir fait comprendre en quoi le principe de l'architecture gothique diffère complètement du principe de la construction romaine, « comment les procédés qui conviennent à l'une ne peuvent convenir à l'autre, comment les deux méthodes sont la conséquence de civilisations, d'idées et de systèmes opposés, » comment l'élasticité étant la première de toutes les conditions à remplir dans les monuments élevés sur des points d'appui grêles, il fallait pourtant trouver à côté de cette élasticité, une rigidité et une résistance absolue, en arrive en blâmant les erreurs et les excès des cons-

tructeurs de la cathédrale de Beauvais à comparer celle-ci à « une cage d'osier [1]. »

Nous ne sommes déjà plus si loin des opinions si ridiculisées de Félibien, de Millin, etc.

D'une façon générale, jusqu'au XIe siècle, la construction en pierre a toujours été exclusivement dans des mains romaines ou gallo-romaines, byzantines, gothiques ou lombardes ; en tout cas elle a relevé d'une direction essentiellement méridionale dans sa transmission. Le sentiment du monstrueux et du grotesque, qui ne lui est sans doute pas étranger, ne s'y fait pas sentir d'une manière très appréciable, sauf dans l'architecture et la décoration lombardes pénétrées, elles aussi, d'éléments barbares d'origine et de transmission septentrionales [2]. Mais en somme, l'esprit septentrional n'a pas encore pris en France complètement possession de la direction absolue des idées. Il n'agit que par voie d'influence bien indirecte et bien lointaine.

En dehors de l'ornementation qui, elle, comme vous le savez, n'a jamais cessé d'être en majeure partie inspirée par l'art byzantin, c'est-à-dire par l'art plus ou moins directement oriental, grec et syrien, l'influence de l'art septentrional ne dépassa pas en France l'importance qu'il prit dans l'art lombard et dans l'art byzantin de l'Italie. Comme je viens de le dire, une renaissance carolingienne, monacale et savante, s'était épanouie sous la main de Charlemagne et sous celle de ses premiers successeurs. Cette renaissance, sans faire disparaître la dualité des influences principales grecque et latine, sans effacer dans la décoration la prépondérance de l'école byzantine néo-grecque et orientale, avait, dans le domaine de l'architecture, donné le pas incontestablement à l'art latin, à l'art gallo-romain, consulté dans les édifices dépendant des travaux publics. Ce mouvement fut peut-être plus vif en France, en Allemagne et dans les monuments irlandais et anglo-saxons que partout ailleurs. Mais à partir du XIe siècle il en fut autrement. L'art tout entier, celui dont usait la nation tout entière, qui s'est fondue et dont les castes ethnographiques ont disparu, l'art fut pratiqué directement par les

1. *Dictionn. d'architecture*, t. IV, p. 163 et 164.

2. Baptistère de Calixte à Cividale en 737. Cattaneo, l'*Architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, édit. française, p. 95.

Barbares. Après une première tentative de renaissance par le simple développement du principe latin et gallo-romain, renaissance tentée par Foulques Nerra et dont la vallée de la Loire et de l'Anjou furent les témoins, les écoles néo-grecque, byzantino-barbare, gothique et lombarde qui, elles aussi, n'étaient pas exemptes de pénétrations septentrionales, trouvèrent un terrain préparé pour les recevoir dans les milieux septentrionaux dont l'activité s'annonçait.

A partir du XIe siècle, le roman qui naît se divise en deux branches, le Midi et le Nord, auxquels se rattache l'ouest par la décoration. Après avoir subi, comme les autres écoles françaises, la première pénétration barbare éprouvée par le Lombard lui-même qui, à la suite de la primitive vulgarisation de l'art byzantin portée par les Goths, fut à son tour un éducateur universel pour l'Occident, le style roman de la Bourgogne, de l'Aquitaine et en général du midi de la France, refusa d'aller jusqu'au bout dans la voie des concessions aux principes septentrionaux.

Il revint aux superpositions d'ordres; il crut à la valeur du mur plein. Quand il voulut des voûtes sur les grandes nefs, il pratiqua le système du berceau. Il revint d'une façon générale aux traditions latines ; il substitua tant qu'il put le pilastre à la colonne et restaura aussi, dans une certaine mesure, les habitudes du pied-droit romain.

Les Romans de l'Ile-de-France et des régions du Nord ne résistèrent pas à l'attraction qui les emportait vers un autre pôle ; ils ne revinrent pas immédiatement sur leurs pas; ils continuèrent d'abord de tourner le dos à Rome jusqu'à la grande renaissance latine du XIIe siècle dans la statuaire et la décoration. Une fois en possession de la croisée d'ogive, dont je n'éprouve aucune difficulté à reconnaître l'origine romaine, ils ne se gênèrent plus pour s'abandonner aux instincts qui avaient présidé à la formation de l'art roman. Ils développèrent franchement dans leurs constructions les caractères essentiels de leur tempérament national, qu'ils avaient retrouvé à l'état de germe dans l'architecture néo-grecque et byzantine. Ils y mêlèrent leurs habitudes personnelles ; ils procédèrent franchement en charpentiers et leurs bâtiments de pierre ne perdirent pas toute apparence d'un édifice de bois.

Pendant toute la durée de l'art roman, il y a eu dualisme, rivalité,

équilibre plus ou moins stable entre deux principes d'origine différente qui se pénétrèrent réciproquement. Mais, si le principe de l'Aquitaine, de la Bourgogne et même de l'Auvergne où, tout au moins dans la décoration, l'inspiration méridionale dominait, avait prévalu, il n'y aurait pas eu d'art gothique.

Petit à petit, tout doucement, la Renaissance classique nous aurait ramenés en grande partie aux doctrines de l'antiquité romaine, en oubliant même cette autre antiquité de forme grecque que les chrétiens avaient recueillie vivante aux sources renouvelées de l'Asie, et que les derniers survivants de l'Empire romain transformé leur avait transmise. On aurait sauté à pieds joints pardessus le byzantinisme de nos origines. On aurait subi le retour définitif d'un état de choses à jamais disparu, sorti des ruines de l'antiquité païenne, de cette antiquité gallo-romaine exhumée par les savants des cloîtres, antiquité pédagogique, savante, archéologique et classique, à laquelle dans certaines contrées restées plus byzantines vinrent se mêler des modèles de construction empruntés à l'Orient, mais qui constituaient la seule importation considérable venue d'Asie aux temps romans, c'est-à-dire la coupole.

Je suis d'accord pour reconnaître avec tous les Romanistes que les procédés au point de vue du *plan* comme de l'appareil sont demeurés en très grande partie à peu près romains jusqu'au xe siècle. Les seuls constructeurs de l'édifice de pierre étaient en effet des maçons qui, même quand ils étaient goths ou lombards, conservaient dans une mesure appréciable la pratique des vieux ateliers de main-d'œuvre romaine. Ces constructeurs, dans les pays éloignés du centre de l'activité gothique, et plus tard de l'activité lombarde, désapprirent même l'usage de la colonne. Jamais le système romain de la simple agglomération des matériaux à l'aide du mortier, jamais la théorie de la concrétion ne fut plus généralement appliqué. Cet état de choses, cette survie de la construction gallo-romaine se maintenait encore en vigueur au xie siècle. Un très grand nombre d'édifices étaient encore parfaitement et exclusivement romains, quand, au xie siècle, apparaît la construction romane, qui diffère si radicalement de l'art romain et qui apporte son pilier spécial cantonné d'abord de deux, puis de quatre colonnes.

Ce pilier est quelque chose d'essentiellement nouveau.

D'où cela vient-il?

Cela ne peut venir que des Barbares et par là il faut entendre tous les peuples qui ont concouru à renouveler la société, aussi bien ceux de l'Orient que ceux de l'Occident.

A partir du XI[e] siècle, le procédé du pilier antique du pied-droit romain a une concurrence. Il n'est plus seul à soutenir les arcs qui font communiquer la grande nef avec les bas-côtés. On voit alors apparaître un nouveau membre de construction que nous ne connaissions pas encore, en France du moins et dans l'art de la pierre. C'est le pilier toujours carré avec son tailloir, mais flanqué d'abord de deux, puis de trois et enfin dans son dernier état, de quatre colonnes, de hauteurs différentes et ayant un but non d'ornement mais de consolidation.

La colonne *en fonction* existait déjà dans l'art byzantin et néo-grec. On la voit à Ravenne. Son usage se développe dans l'art goth et dans l'art lombard qui la pratiquent de très bonne heure (*Lois barbares*).

Mais une fois introduit en Gaule, cet usage s'y développa d'une manière prodigieuse à partir du XI[e] siècle, quoiqu'un grand nombre d'édifices du X[e] et du commencement du XI[e] siècle soient encore conçus en dehors de son application : Basse-Œuvre de Beauvais, Château-Landon, Tracy-le-Val, Saint-Martin de Lamballe, deux travées de la nef de Lanmeur.

Le pilier, tout au moins flanqué de deux colonnes confortatives, apparaît au contraire à Bernay et aussi dans toutes les églises de l'Aisne reconnues du XI[e] siècle, à Morienval, dans la crypte de Nesle (Somme).

Les deux méthodes règnent donc l'une à côté de l'autre. L'une représentant le passé, l'autre représentant l'avenir; et c'est la colonne-support qui fait la différence entre les deux méthodes, qui est l'élément rénovateur, le ferment qui effectuera la transformation de l'art et qui s'y associera avant que la voûte n'achève cette transformation.

La colonne-support fut certainement la contemporaine, le témoin, et on peut dire la complice de la révolution de l'architecture du XI[e] siècle. Unanimité des auteurs sur ce point.

Avant le XI[e] siècle, pas de colonne; à partir du XI[e] siècle, emploi

de la colonne de plus en plus grand, au point que la présence de ce membre d'architecture devient pour tous les artistes la caractéristique de l'art roman.

A signaler pour l'absence de colonnes, la nef primitive de l'abbaye de Beaulieu près Loches, celle dont la couverture s'effondra sous la violence d'un ouragan dont parle Raoul Glaber, liv. II. ch. IV (Anthyme Saint-Paul, *Annuaire de l'archéologue français,* a donné une traduction de ce passage).

Caumont et Boüet signalent très justement le caractère romain et très romain d'une grande partie de l'architecture du XIe siècle, notamment de celle qu'inspira et dirigea le duc d'Anjou, Foulques Nerra. (Caumont, *Bulletin monumental*, XIIIe vol., p. 516 et Boüet, *Bulletin monumental*, 1868, article intitulé l'*Église de Germigny les Prés et celle de Beaulieu sous Loches*).

Non seulement le moyen âge, mais encore le XVIIe et le XVIIIe siècle ont eu sur la question, en dépit de certains raisonnements vicieux, des lueurs de vérité très appréciables que les recherches actuelles ne feront que mettre en relief et que fortifier.

On peut conclure de tout ce que j'ai examiné dans les environs de Soissons qu'avant le XIe siècle, il n'y avait sur les piliers des nefs, ni colonnes, ni chapiteaux s'enlevant sur le massif du pilier.

Comment! un faible ornement, un simple détail de décoration devient tout à coup le principe directeur, le germe vivifiant d'un art qu'il révolutionne et on ne voudrait pas admettre que ce principe soit venu du dehors! Quicherat dit fort bien que les Romans ont fait du nouveau avec de l'ancien; c'est parfaitement vrai, quand on considère les éléments en eux-mêmes et dans leurs apparences matérielles, sans vouloir pénétrer les intentions et sans raisonner sur les antécédents ni sur les conséquences. Mais pour transformer il faut avoir un esprit nouveau, et Quicherat ne conteste pas l'existence de cet esprit nouveau. Les Romans n'ont pas inventé la colonne, direz-vous, ils n'ont fait que l'emprunter. Soit. Mais en lui faisant jouer un rôle diamétralement opposé à celui qu'elle avait rempli jusque-là et en lui donnant une importance qu'elle n'avait jamais eue avant eux; en en changeant toutes les proportions; en déguisant sous son image un principe tout spécial qui a

ses règles lui aussi et qui, dissimulé sous le masque de la colonne et de l'ornement, n'a abdiqué aucun de ses procédés et de ses habitudes en se traduisant en pierre. C'est le principe de l'étaï, du support vertical, maintenu en équilibre par des soutiens et raidi par la solidarité de l'assemblage de tous ses membres.

L'esprit nouveau dont on ne peut pas nier l'existence, c'est l'esprit barbare, c'est l'esprit des races et des forces nouvelles qui commencent à prendre possession d'elles-mêmes et qui dirigent la société naissante, après avoir absorbé les éléments ethnographiques antérieurs, — double absorption des vainqueurs par les vaincus, qui forment en se mêlant à eux une race nouvelle, et en même temps, extension aux vaincus des principes politiques et sociaux des vainqueurs.

Je tâcherai de vous démontrer qu'en art il y eut pénétration réciproque aussi, mais que si l'art barbare subit l'influence romaine et gallo-romaine en adoptant la construction en pierre, du moins dans la direction nouvelle et dans la lutte des divers éléments fondus dans son sein, il maintint les principes de la construction qu'il avait pratiqués antérieurement et, à mesure qu'il s'avança, en afficha de plus en plus les caractères dans toute leur rigueur native.

Je m'efforcerai d'établir devant vous que cet esprit nouveau qui est indéniable, c'est le principe même de la charpenterie, et que c'est à la charpenterie que l'architecture gothique doit son apparence et les premières lois de son esthétique.

On ne voit jamais de pilastres employés dans les édifices romans de l'Ile-de-France... De fait, dans l'architecture française du moyen âge, le pilastre est une exception ; son emploi est dû à la présence des monuments romains voisins. (Viollet-le-Duc ; Pilastre, *Dictionnaire*, t. VII, p. 151).

Si la colonne n'était qu'un vain ornement, comment cet accessoire futile aurait-il, à lui seul, décidé de tout le sort postérieur de l'art gothique, en aurait-il déterminé la forme et en serait-il devenu le caractère distinctif par excellence?

La théorie de la décomposition spontanée et celle de la décadence naturelle et isolée de la pensée antique pendant les temps barbares n'est pas soutenable. La décomposition a eu lieu dans un milieu

spécial qui nécessairement a sensiblement influencé cette décomposition.

Félibien dit : L'art antique est celui de Vitruve. L'art barbare n'avait pas de théoriciens. Soyez sûrs qu'il y a eu des Vitruves barbares, c'est-à-dire des procédés, des habitudes, des instincts de race, existant traditionnellement dans les ateliers ou dans la pratique des Barbares, de même que les lois barbares existaient avant d'avoir été codifiées et rédigées en langue latine. Au moment de la défaillance de l'antiquité, ces instincts, ces procédés, ces habitudes devaient tendre à combler les vides, de même que les contingents des populations barbares comblaient les vides laissés par l'épuisement des populations romaines.

Le jour où l'art de la charpenterie fut résorbé par la construction de pierre, la révolution fut faite dans l'économie interne de l'art, dans le tempérament de l'architecture. La construction ne resta plus latine que par endroits et de surface. Le latin survécut dans une mesure appréciable, c'est incontesté ; mais le mélange dans lequel il figurait était des plus complexes et il n'y représentait pas l'élément dominant.

Faites attention que la colonne engagée se voit sans doute employée comme décoration par les Romains dans les arcs de triomphe et dans certains détails de l'ornementation intérieure des édifices, des Thermes par exemple ; mais dans tous ces exemples la colonne et le chapiteau ne contribuent en rien à la stabilité de l'édifice, n'ont qu'une valeur de décoration. La colonne ne participe pas à l'économie de la construction. Dans l'architecture romane, au contraire, elle fait partie intégrante de la bâtisse. Elle en est l'âme, l'élément principal tendant à être de plus en plus essentiel. Elle devient le nerf de la nouvelle combinaison.

La colonne romane n'est donc pas la fille de la colonne romaine. Elle vient de tout autre part. Elle est le produit de la charpenterie barbare, le procédé ordinaire des charpentiers.

L'église de l'Abbaye de Beaulieu-lès-Loches nous servira d'exemple principal.

Je vous montrerai l'état du XIe siècle antérieur à 1010. C'est le résultat de la première construction de l'église élevée par Foulques Nerra et dont la toiture s'effondra, comme nous le raconte Raoul Glaber. Dans cet état primitif, il n'y a pas une seule colonne dans la nef.

Je vous montrerai en même temps sur le tableau lumineux l'intérieur de la même église, après le rhabillage qu'elle subit quelques années avant que le fondateur n'y fut inhumé en 1040.

La juxtaposition des deux états, celui qui est antérieur à 1010, et celui qui est antérieur à 1040, vous fera bien sentir ce qu'il y avait de nouveau dans l'architecture romane. Eh bien ! la seule chose nouvelle, c'est la *colonne-support.*

Boüet a fait à propos de l'abbaye de Bernay une observation extrêmement importante ; il constate que des colonnes-support, alors même qu'il n'y avait pas de voûte ni de doubleaux, ont été insérées dans les murs et sur les pieds droits ou les piliers construits suivant la donnée carolingienne.

Les colonnes cantonnant le pilier qui sont la caractéristique de l'architecture romane, se voient à l'abbaye aux Hommes de Caen, de même qu'à l'abbaye aux Dames, et cependant ces deux églises n'ont pas reçu de voûtes à l'origine. J'en conclus que la colonne-support associée au pilier n'est pas uniquement la conséquence de la construction de la voûte, qu'elle a une existence indépendante et qu'étant un étai permanent, elle dérive de la pratique de la charpenterie.

Les Goths civilisés par les Romains de Ravenne et de Constantinople, c'est-à-dire par les Grecs orientaux, ont été les porteurs de la culture byzantine mélangée aux influences barbares.

Le gothique ne serait-il pas le premier mélange de l'architecture byzantine et de l'architecture barbare ?

Quand se fit le contact entre l'art de la pierre et l'art du bois ? Il est difficile de le déterminer avec précision. J'estime cependant que ce contact est antérieur à la propagande qui fut accomplie au bénéfice de l'art byzantin par les Goths, les Wisigoths et les Lombards.

Le principe ou l'habitude de l'étai, constituait les doctrines fondamentales de l'art pratiqué par les *Comacini*, quand Luitprand et les rois lombards légiférèrent pour eux, comme les empereurs romains avaient légiféré jadis pour les ateliers publics de maçons officiels. L'existence de cet élément de l'étai, l'habitude de la colonne ont été constatées à la fois dans la loi de Liutprand et dans les applications de l'architecture lombarde par M. de Dartein. Le principe est

encore visible dans les monuments authentiques du XIe et du XIIe siècle.

On ne pourrait pas dire que l'art de la pierre, byzantin alors par essence, était pur de tout contact barbare quand il nous arriva avec la propagande lombarde, sous une forme spéciale dont je vous ai montré les caractères sur un grand nombre de monuments de la France et de l'Allemagne du XIe et du XIIe siècle.

Si l'artiste roman et barbare n'avait voulu et cherché qu'une décoration au pilier, et qu'il ne l'eût empruntée comme on le répète depuis longtemps qu'à la grammaire décorative gréco-romaine, ce n'est pas la colonne, c'est le pilastre qu'il aurait accollé au pilier de ses basiliques, comme il apprit plus tard à le faire quand les cloîtres furent devenus d'ardents foyers de la Renaissance classique.

Il semble que l'étrésillon, la chandelle, l'étai, le principe sur lequel va reposer toute la construction gothique, a une signification puisqu'on l'a choisi avec intention ou qu'on a eu recours à lui par habitude ou par instinct.

Près de toute baie, de toute solution de continuité dans le plein des murs, l'œil de ces hommes a besoin d'un renforcement.

A bas le placage ! à bas le mensonge ! On ose dire ce que l'on veut.

On commence à avouer ses besoins, ses croyances, ses instincts. On ose être moderne.

L'architecture n'est plus un art subi par un peuple dominé, incapable de s'exprimer sans l'aide de ses vainqueurs et sans emprunter la langue de ses anciens vainqueurs. C'est l'art d'un peuple qui pense par lui-même, qui construit pour soi et qui ignore Vitruve.

Il semble que le vide inquiète l'œil.

A côté du vide, de naïfs et sincères constructeurs, comme les barbares, ont prodigué l'étai. A mesure qu'on avance, on n'en mettra pas seulement un, mais deux, mais trois.

La colonne n'est pas seulement une décoration. Elle a perdu son rôle aristocratique.

Elle est en fonction. Ce n'est pas un ornement quelconque. Elle accomplit sa besogne, populairement, publiquement, effrontément, son métier de portefaix.

Donc la colonne romane n'a jamais été une décoration. C'est le principe vivant de l'architecture nouvelle.

Pour bien comprendre la différence de l'art de la pierre pré-roman et de l'art de la période développée de la pierre gothique, il faut comparer les deux côtés du bras droit du transept de Saint-Remy de Reims.

A gauche, en entrant par la porte du transept, deux étages d'arcades sur massifs piliers qui rappellent l'architecture romaine du Colysée et celle du dôme d'Aix-la-Chapelle. Sur les piliers on a appliqué toutes les colonnettes du gothique fin du XIIe ou commencement du XIIIe.

L'autre côté a été plus remanié. Un triforium gothique a remplacé l'étage de galerie à arcade. On sent bien là l'opposition des deux systèmes de construction. On sent que le gothique en pierre est nourri d'un autre principe, soutenu par une autre inspiration, sorti d'une autre souche que l'architecture classique.

La colonne ou la colonnette est substituée aux pieds-droits et aux piliers.

On sent bien qu'il y a dans l'art roman qui devient gothique autre chose que la pure grammaire de la construction antique, latine et gréco-romaine.

Il y a quelque chose d'un autre principe, l'architecture en bois de la Perse, de l'Inde, de l'Orient, qu'on retrouvera dans un autre art, l'art arabe. L'inspiration générale est tout autre. La légèreté, l'élancement se trouvent substitués à la lourdeur et à la force immobile, l'élasticité à la masse inarticulée. Nulle part on ne sent mieux la différence des deux éléments dont le complexe art gothique a été formé. Ne serait-il pas permis de supposer que le sentiment de l'art du bois a été pour quelque chose dans le goût pour la verticale qui caractérise l'art gothique et dans la manie de cet art pour les supports légers et verticaux?

Que firent alors les architectes de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe, du temps de Philippe-Auguste, pour obtenir un supplément de force ?

Ils n'allèrent pas consulter un manuscrit de Vitruve. Ils ne doublèrent pas le cube de la maçonnerie. Ils n'écoutèrent que les instincts, les habitudes séculaires de leur profession. Ils accumulèrent autour d'un noyau cylindrique central, de nombreux éléments de rigidité. Ils revêtirent la colonne à fortifier d'une ceinture d'étais non compressibles.

Sur leurs plans, sur leurs épures, dans leurs projets, ils étayèrent la pile comme si, au moment où ils en préparaient l'érection, elle avait déjà fléchi. Ils construisirent en pierre un étayage définitif absolument comme si cet étayage avait été ajouté en bois, momentanément et après coup.

L'effet en est charmant; mais avouez que pour qu'un maçon invente cette conception anormale du pilier, il faut qu'il soit charpentier dans l'âme.

Vous me direz peut-être : mais c'est un expédient très ingénieux qui n'est venu à la pensée des artistes qu'au moment de la période gothique. On cherche sans doute à soutenir que les architectes gothiques ont seuls été des charpentiers.

Je prétends moi que c'était un principe de race et que leurs pères l'avaient déjà pratiqué d'instinct, inconsciemment peut-être avec moins de besoins et moins d'habileté dès les temps romans, et je le prouve.

En montrant quel était le style de la décoration architectonique dans les monuments du xie siècle, je rappellerai que plusieurs des éléments de cette décoration sont antérieurs à ce siècle et ont servi de transition. Ce style est une résurrection de l'ornementation gauloise, celtique, antérieure à l'invasion gréco-romaine. Preuves aux tailloirs de Morienval, aux tailloirs des chapiteaux de Chivy et aux tailloirs de nombreux chapiteaux publiés par Fleury.

Ce réveil de l'ornementation barbare, au moment où le vrai moyen âge commence à s'organiser est un fait bien curieux dont l'existence a été constatée par Viollet-le-Duc à propos de l'église de Morienval. Ce réveil du tempérament autochtone se fait principalement sentir dans le Soissonnais et le Laonnais, c'est-à-dire dans les pays qui ont été les plus empreints de la culture franque, dans la province qui fut une des premières envahies par les Francs et où l'élément ethnographique gallo-romain s'était trouvé en minorité.

Ce qui compose cette décoration (soit antérieure, soit du xie siècle), c'est l'emploi de dessins géométriques connus par les vases des cimetières fouillés par M. Moreau.

C'est l'emploi des entrelacs, des nœuds inextricables, de tout un système qui fut parfaitement inconnu des gallo-romains avant leur

contact avec l'Orient chrétien et même avec l'Orient de l'Empire dont le siège était à Nicomédie et avant la pénétration de l'Occident par les Barbares qui avaient puisé aux mêmes sources.

Cette ornementation géométrique, surtout l'ornementation des entrelacs se continua longtemps. Elle exista tout autant au XIIe siècle et se transmit modifiée au XIIIe. Mais il est absurde de n'en pas reconnaître l'existence et d'en attribuer la paternité au style gallo-romain. C'est un apport barbare et oriental.

CINQUIÈME LEÇON

11 JANVIER 1893.

CARACTÈRES DE L'ART ROMAN

MESDAMES, MESSIEURS,

Qu'est-ce que ce grand mouvement artistique dont parle Raoul Glaber et qui commença avec le XIe siècle?

Pourquoi et comment s'est traduit ce besoin de s'affirmer, de prendre place au soleil, de renaître à l'histoire qui se fit sentir parmi les populations renouvelées par les invasions barbares?

Quelles traces de leur caractère nous ont laissées les premières constructions romanes du XIe siècle, constructions qu'on a comparées à une blanche robe d'églises, c'est-à-dire de pierre blanche, parure éblouissante que la terre sembla revêtir aux yeux des contemporains, ravis par un spectacle inattendu.

Sans doute il y eut une survie, une survivance de l'art néo-latin, de l'art néo-classique, inventé et pratiqué dans les cloîtres carolingiens. Nous vous en avons longuement parlé dans nos précédentes réunions; nous vous en avons montré quelques exemples qui se sont perpétués, à l'état de pureté, dans la pratique romane jusqu'à la fin du XIe siècle.

Mais vous savez que ce n'est qu'une exception et vous connaissez maintenant quel fut l'élément caractéristique introduit par l'école nouvelle, qui démolissait tout pour tout reconstruire ou tout trans-

former, pour infuser partout un esprit et des principes nouveaux.

C'était, en architecture, ce que nous sommes convenus d'appeler le pilier roman, le pied-droit cantonné de deux, puis de trois, puis de quatre colonnes. C'était, en sculpture comme en architecture, les instincts barbares et le sentiment de la charpenterie.

Dans les cinquante premières années du XIe siècle, au début, là où l'influence ultramontaine, italo-byzantine de l'art gothique puis de l'art lombard, en un mot de l'art gréco-barbare, n'est pas trop dominante, là où la main-d'œuvre resta plus spécialement locale, l'Occident se suffit presque à lui-même.

Il emprunte les éléments décoratifs des périodes précédentes en employant de préférence ceux qui sont conformes à son génie; il les copie ou bien il va puiser au trésor des inspirations ethnographiques et populaires.

La décoration géométrique, les enroulements de l'ornement celtique, les entrelacs reparaissent. L'ornementation mérovingienne, de source purement barbare et codifiée en quelque sorte par l'industrie des peuples envahisseurs, reprend ses droits, s'impose à la nation unifiée. Le monstre, la figure monstrueuse, que les Lombards et les *Comacini* ont introduite dès le VIIIe siècle dans la grammaire décorative, revient et s'étale aux yeux sans aucune retenue. Partout il y a de la timidité dans les essais, mais partout, en somme, on sent la volonté de faire du nouveau et de se débarrasser du cauchemar du classicisme, d'échapper définitivement à la tyrannie de l'antiquité.

On ne revient pas en arrière. Le plan est toujours latin, mais il se développe et se traduit par des moyens qui ne sont pas latins. On ne retourne pas à la primitive basilique latine ou néo-grecque.

La disposition des temps mérovingiens et carolingiens est changée. Plus de chancel, plus de presbyterium.

Les balustrades que vous connaissez bien, qui s'élevaient entre l'autel et le peuple tombent.

Cette sculpture décorative, puisée à la source byzantine et orientale, qui était si bien dans le génie des races barbares et qui avait été identique, peut-on dire, dans les cathédrales et dans les grandes églises abbatiales de toute la chrétienté, disparaît pen-

dant deux siècles, comme disposition architectonique, jusqu'à l'apparition des jubés et des clôtures de chœurs, mais elle se conserve par tradition en tant qu'élément décoratif, se multiplie par la copie et devient la source la plus abondante de la décoration romane, qui emprunte en même temps à l'ornementation spéciale des fibules et des objets mobiliers des populations barbares dont l'origine lointaine a été la même.

L'imitation du style classique, gréco-romain traditionnel, subsiste bien aussi, mais il n'est pas dominant... Il est presque invisible dans le Nord.

On emploie quelques matériaux dérobés par-ci par-là à l'antiquité classique ; on leur donne quelquefois pour pendants de grossières copies ; mais le sentiment de l'uniformité, de la régularité, de la grammaire vitruvienne, est définitivement perdu.

C'est une immense question de fait que j'aurai à traiter devant vous et à l'aide d'images. Je pose seulement les termes du programme.

Le caractère éminemment original qu'offre une partie de la sculpture du XIe siècle n'a échappé à personne.

Dans l'article assez sévère publié en 1887, dans la *Gazette archéologique*, p. 29 à 36, pour réfuter l'opinion de M. Fleury, l'auteur des *Antiquités du départements de l'Aisne*, M. Eug. Lefèvre-Pontalis n'a pas pu s'empêcher de proclamer bien haut combien certains types de chapiteaux du XIe siècle sont profondément personnels, originaux, extraordinaires dans leur barbarie :

« Tous les chapiteaux, dit-il (p. 32), ayant appartenu à des édifices religieux de l'époque mérovingienne, tels que ceux de la crypte de Jouarre (Seine-et-Marne) et ceux qui proviennent de la basilique élevée par Childebert à Paris dans l'île de la Cîté, peuvent être considérés comme des imitations plus ou moins grossières des chapiteaux corinthiens si répandus dans les édifices romains de la Gaule. »

Vous savez parfaitement que cela n'est pas absolument exact. L'influence directe de Byzance et de la Syrie s'est fait sentir concurremment et même de préférence, sur l'art mérovingien. Mais passons, je ne fais pas la critique de la doctrine de M. Lefèvre-Pontalis ; je lui demande au contraire d'appuyer en ce moment mon opinion de son autorité.

Or voici ce qu'ajoute M. Lefèvre-Pontalis :

« Les chapiteaux de Chivy que M. Fleury prend pour types ne sont pas conformes à ce modèle, (c'est-à-dire au modèle gallo-romain); ils portent l'empreinte d'un art affranchi de toutes les traditions de la sculpture antique, et leurs ornements ont un caractère original très prononcé[1]. »

Voilà donc la *personnalité* de l'art barbare du xie siècle proclamée très nettement par un des théoriciens du Romanisme.

Cet aveu est très important à constater.

A la fin de sa vie, pendant et après la rédaction du tome VIII du *Dictionnaire raisonné*, au mot *sculpture*, Viollet-le-Duc avait commencé à voir clair dans la question. Lisez le passage qui concerne Morienval.

Mais c'est dans le livre intitulé l'*Art Russe* que la force et la valeur du principe barbare sont apparues avec le plus d'évidence à Viollet-le-Duc, en même temps que l'effondrement du principe classique et latin.

« En France, vers le xe siècle, l'élément gallo-romain qui dominait alors aussi bien dans la structure architectonique que dans l'ornementation est étouffé, peu à peu, sous l'influence de l'art byzantin, dans le midi particulièrement, — scandinave, asiatique dans le Nord.

« Ce que nous appelons le *Roman* en France, n'est à tout prendre, qu'un apport asiatique sur un fonds romain. La structure quasi-romaine subsiste avec une certaine persistance dans les provinces du Nord; mais dans l'Ouest, la structure byzantine exerce une grande influence et modifie profondément l'architecture pendant qu'au Nord, au Centre, à l'Ouest et au Midi, l'ornementation gallo-romaine disparaît presque simultanément.

« Les objets, les étoffes, les meubles rapportés de Byzance produisent dans l'ornementation de l'architecture méridionale française, une véritable transformation. Cette ornementation va, par suite de relations fréquentes de la Provence avec la Syrie, chercher de nouveaux modèles dans les édifices d'Orient, pendant que les apports asiatiques, francs, scandinaves, se mêlent aux traditions gallo-

1. Sur le manuscrit, Courajod a ajouté en marge et en regard de cette citation : *Répéter.*

romaines et se rencontrent avec les éléments d'ornementation empruntés à Byzance. »

Vous savez, par nos études des deux années passées, en quoi j'ai légèrement modifié les conclusions de Viollet-le-Duc.

Le byzantinisme ou style néo-grec et l'orientalisme à outrance régnèrent dès le début.

Dès l'origine des temps chrétiens nous avons été en *contact permanent et régulier* avec l'Orient grec, byzantin et syrien. Le maître souverain en cette matière des origines chrétiennes, M. le commandeur de Rossi, à qui j'ai soumis ma doctrine dans toute sa vivacité d'improvisation, a daigné l'appuyer. Je vous le prouverai tout à l'heure.

Il y a bien longtemps qu'elles devraient courir les rues, les doctrines que je vous enseigne ici publiquement pour la première fois.

Elles ont été formulées, dès 1839, par Woillez (*op. laud*).

Il dépeint d'abord le dépérissement de la Gaule durant les v[e], vi[e], vii[e] jusqu'au xi[e] siècle.

Les arts de première nécessité se dégradèrent, dit-il, dédaignés qu'ils étaient par les Romains libres, comme par les Germains victorieux et bientôt les arts libéraux n'existèrent plus.

« Le contact des races une fois effectué, elles restèrent quelque temps distinctes ; bientôt cependant de leur réaction réciproque résulta la fermentation sociale qui se prolongea sous les deux premières dynasties jusqu'à l'enfantement de la souche féodale qui en fut le résultat à la fin du x[e] siècle. »

Dans le troisième chapitre de la seconde partie de son ouvrage, p. 31, Woillez déclare que les caractères du style roman pur, — caractères entièrement étrangers à l'art classique, — sont le point de départ de la transformation romane.

Le renouvellement a été automatique et spontané.

Vous vous rappelez ce que je vous ai dit de la Basse-Œuvre de Beauvais.

Vous savez dans quelle série d'ouvrages il faut la ranger, la classer. Elle appartient à la série des œuvres inspirées par la renaissance carolingienne et monastique, décrétée par Charlemagne et ses successeurs et organisée par Eginhard, Alcuin et l'Académie palatine.

C'est, au point de vue de la construction, une copie du style antique et du style romain, mais une copie d'érudit.

Woillez n'a pas vu ce que je viens de vous rappeler, mais il a compris l'influence qu'a eue l'école d'architecture raisonnée et savante dont la Basse-Œuvre de Beauvais était une manifestation Cette influence, je vous l'ai fait toucher du doigt.

A ce propos, Woillez a admirablement saisi ce qui venait de l'antiquité classique et ce que les peuples nouveaux avaient apporté.

Voici la conclusion de Woillez au chapitre qui traite de l'ornementation romane dans le Beauvaisis (deuxième partie, p. 30 de son ouvrage) :

« Telle était l'ornementation du style roman pur du Beauvaisis d'après les monuments religieux.

« On voit qu'elle n'a rien utilisé du matériel provenant des monuments romains, comme celle du Midi. »

Depuis 1839, époque où ces lignes ont été écrites, on pouvait savoir la vérité.

Mais les romanistes, organisés à Paris en syndicat puissant, se sont moqués des révélations d'un pauvre provincial, comme on se moquait des protestations des Baudot, des Hucher, des Rigollot, des Pilloy.

Je ne suis pas plus fort ni plus puissant que mes illustres prédécesseurs, mais je dispose de la photographie.

Nous allons chercher dans quelques édifices romans des différentes provinces les principes de la décoration.

L'orientalisme y régna dès les débuts de l'époque romane, car ses principes esthétiques répondaient aux instincts des races barbares. A Saint-Brice de Chartres (XIe siècle), on trouve des documents précieux pour cette étude. A côté de chapiteaux d'extraction antique, on en voit d'autres, décorés d'animaux extraordinaires et n'ayant rien de romain. En outre, des restes d'une ancienne décoration ont été encastrés dans la crypte : c'est un arbre de vie, d'origine évidemment orientale, un cercle cantonné de quatre boucles d'entrelacs, que l'on retrouve sur un grand nombre de croix, comme s'il avait eu une valeur religieuse. L'origine orientale n'en est pas non plus douteuse. D'autres chapiteaux de la crypte

surmontés de lourds tailloirs byzantins, décorés de figures ou d'animaux, ont un caractère tout à fait barbare ; tandis qu'on retrouve sur des chapiteaux voisins des feuillages de style lourd et à crochets, embryons des crochets du XIII[e] siècle, et tels qu'on en voit en Asie Mineure et notamment à Serdjilia.

Sous le règne de Robert-le-Pieux (996-1031), un grand nombre de monastères s'élevèrent grâce à la ferveur religieuse du roi et du peuple. Le bienheureux Guillaume, abbé de Saint-Bénigne, présida ou assista à la construction de quarante abbayes. Parmi celles qui s'élevèrent dans le bassin de la Loire, l'abbaye de Fleury-sur-Loire, plus connue sous le nom de Saint-Benoît, est la plus importante.

Le bassin de la Loire fut un des derniers foyers de l'école savante, mais stérile, fondée par les moines carolingiens sous l'impulsion de Charlemagne et d'Eginhard ; aussi retrouve-t-on à Saint-Benoît, dont les parties les plus anciennes datent de 1026 à 1030, des influences antiques et latines. L'abbé Gauzlin, qui continua les travaux, voulut élever une tour monumentale pour dominer la contrée soumise à la juridiction seigneuriale de Fleury, offrir un abri aux moines et servir de péristyle à l'église Notre-Dame : *ad occidentem plagam ipsius monasterii turrim statuit construere, opus tale quod omni Galliæ sit exemplum*. On fit venir à grands frais des pierres de Nevers : *quadris lapidibus, quos navigio devehi fecerat a Nivernensi territorio*, et l'on ne ménagea rien pour donner à l'église nouvelle qui contenait le tombeau de saint Benoît, toute la splendeur possible. Le chœur fut orné de mosaïques et de marbres d'Italie ; il y avait un lutrin soutenu par quatre lions et terminé par un aigle aux ailes étendues, un candélabre en fer forgé, etc...

Le monument était en somme d'une conception assez complexe. L'élément latin joue un grand rôle dans la décoration et pourtant le principe de la construction romaine est abandonné ; on retrouve partout le pilier étayé de colonnes, caractéristique du roman.

La façade est ornée, sans ordre et sans harmonie, d'espèces de bas-reliefs, antérieurs sans doute à la construction de l'édifice et qu'on a voulu conserver en souvenir d'une église détruite. On y voit des chiens, des chasses et jusqu'à la louve romaine. Sur presque tous ces fragments, deux anneaux enlacés et allongés ont

l'air d'idéogrammes dont on aurait perdu la signification et gardé l'habitude. Beaucoup d'églises de cette époque (Saint-Germain d'Auxerre, Saint-Mexme de Chinon, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Pierre de Vienne, Églises d'Ainay à Lyon, de Graville-Sainte-Honorine, de Chabris (Indre), etc..., ont, encastrées dans leur clocher ou leurs façades, des sculptures du même genre.)

Parmi les chapiteaux du porche, les uns sont franchement barbares, d'autres, d'inspiration byzantine très marquée, très beaux d'ailleurs et d'une vigueur d'expression peu commune, d'autres de style corinthien. Quelques-uns sont traités comme des bas-reliefs gallo-romains et représentent des scènes de l'Apocalypse. Sur un chapiteau, de style corinthien et de belle exécution, on lit : *Umbertus me fecit* (Des signatures apparaissent vers cette époque sur d'assez nombreux chapiteaux).

Les bases des colonnes sont dignes de remarque. Dès le premier coup d'œil, on aperçoit combien elles diffèrent de celles de l'antiquité ; elles sont comme liées par une corde, à la manière de simples échafaudages de charpentiers. (On retrouve ces bases entourées de cordes à Laval, à Chinon, avec quelques variantes, et aussi à Saint-Gildas de Rhuys, où l'on a copié une particularité de quelques bases de Saint-Benoît, sorte de grande boucle dans laquelle passe la corde. Mais à Saint-Gildas, l'imitation est d'exécution plus grossière ; le dur granit a remplacé la belle pierre de Fleury. Il y a eu communication entre ce pays perdu et la célèbre abbaye des bords de la Loire. On sait par des textes contemporains que le duc de Bretagne avait demandé à l'abbé Gauzlin un architecte pour élever une église à Saint-Gildas.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA CINQUIÈME LEÇON.

EUG. WOILLEZ. *Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis pendant la métamorphose romane.* Paris 1839-1849, 1 vol. A partir du xe siècle la tradition romaine n'existait plus. La société se modifia par les invasions répétées des hommes du Nord dont l'énergie vivace et les besoins d'expansion lui inspirèrent une physionomie toute particulière. Elle était dominée par les instincts gaulois et germaniques, instincts solidaires les uns des autres.

VIOLLET-LE-DUC. *L'art russe* et le *Dictionnaire raisonné d'architecture.*

LEFÈVRE-PONTALIS. *Revue historique et archéologique du Maine*, t. 25, année 1889. Article très remarquable sur la nef de la cathédrale du Mans.

d'ÉPINAY. *Congrès archéologique du Mans*, 1878. Article sur l'église abbatiale de la Coûture.

ALFRED RAMÉ. *Bulletin archéologique*, 1882, p. 191. La Coûture du Mans.

SIXIÈME LEÇON [1]

18 JANVIER 1893.

LA COUTURE DU MANS

MESDAMES, MESSIEURS,

Vous avez vu dans la précédente réunion l'expression de l'art roman au commencement du XIe siècle dans le bassin de la Loire, à Fleury ou Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret).

Là, vous avez constaté comme vous pourrez aussi le constater dans

1. A partir de la cinquième leçon de l'année 1892-1893, nous n'avons plus trouvé de manuscrits paginés et classés par dossiers ; mais, sur de minuscules feuillets, de simples notes ficelées avec des épreuves photographiques, le tout se rapportant aux projections faites par le professeur. Ces notes ne sont pour la plus grande partie que la répétition et la confirmation des doctrines exposées par Courajod dans des leçons antérieures. Après l'affirmation, il apportait la preuve par l'image. Et, pendant que les monuments se succédaient sur l'écran, il les commentait en donnant libre cours à sa verve.

Malheureusement, les paroles qui tombaient à ce moment du haut de la chaire de Courajod n'ont pas été sténographiquement recueillies...

Parmi les manuscrits sans liaison qui accompagnaient les clichés et les épreuves photographiques de la 6e à la 24e leçon, nous avons soigneusement extrait tout ce qui nous a paru intéressant à publier et nous avons complété ces extraits avec des notes prises au cours.

Pour cette publication nous avons suivi la marche que nous avons adoptée dès le début; mais chaque leçon se trouve extrêmement réduite, car nous ne pouvons suppléer à ce qui nous manque, à ce que seul Courajod aurait pu compléter.

le midi, en Bourgogne et en Auvergne, la présence de l'élément romain et gallo-romain, survivant dans le chapiteau corinthien renouvelé du type antique, et parfaitement reconnaissable au milieu de beaucoup d'autres types qui ne sont pas de simples dégénérescences du même type antique et qui ont par eux-mêmes une véritable personnalité.

Je vous ai dit que la présence de ce type antique survivant et renouvelé était une exception dans le Nord.

Ce qui domine dans le Nord, au moment du renouvellement roman, ce n'est pas la survivance de l'antique. Loin de là ! C'est le sentiment des races nouvelles. Vous l'avez déjà vu à Saint-Brice de Chartres. Vous allez le voir à la Coûture du Mans. C'est, comme Saint-Brice, un édifice du commencement du XI[e] siècle : la partie la plus ancienne de la crypte fut commencée en 995. Dans cette curieuse église, on trouve sur les colonnes des chapiteaux d'origine antérieure, que l'on a retaillés et mutilés pour les juxtaposer. La figure humaine, relativement très rare, y est traitée d'une façon barbare. Les animaux, au contraire, sont fréquents, preuve de l'origine barbare de cette décoration. Pas un seul chapiteau corinthien. Parmi les motifs les plus souvent employés, on remarque les enroulements barbares, combinés avec la collerette de crochets qui prendront plus tard une si grande extension, la crosse celtique (qui se rencontre souvent en Bretagne). Un chapiteau très curieux présente un tailloir byzantin et une double volute. Tout cela n'a rien de romain.

Les bases sont fort remarquables : traitées comme des chapiteaux renversés. Il en est une qui présente de grandes analogies avec un chapiteau de Saint-Bénigne de Dijon.

La crypte de la cathédrale du Mans renferme les mêmes éléments. Les chapiteaux, surmontés d'énormes tailloirs, sont ornés de palmettes orientales, de collerettes de volutes en crosses, d'enroulements ; rien de romain. — En Bretagne, on rencontre un grand nombre de ces enroulements, qui rappellent les motifs de Gav'rinis. — Au musée du Mans, on a recueilli une intéressante série de chapiteaux, trouvés dans la région, ornés d'enroulements traités avec une verve barbare où se révèle l'instinct personnel d'un tempérament de race bien plus qu'une imitation de décadence. Les

exemples en sont fréquents en Normandie, Bernay (Halle aux blés), Saint-Sauveur de Caen, etc., et aussi dans l'Aisne.

Cet art barbare a pénétré jusqu'à Rome (bas-relief du cloître de Saint-Laurent-hors-les-murs).

Conférer le manuscrit de Gellone.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Monuments étudiés au cours de la sixième leçon. — Cathédrale du Mans : ancienne chapelle Saint-Sauveur. Les chapiteaux de cette chapelle sont très importants parce qu'ils sont datés. L'un d'eux, avec une tête avalant des cordons, peut servir à dater le gros chapiteau des colonnes rondes du chœur de la Coûture.

Toutes les sculptures de la chapelle Saint-Sauveur datent de 1035 à 1055. Ce qu'on appelle les *Restes de la Chapelle Saint-Sauveur*, appendice extérieur du bras droit du transept, date de 1035 à 1050.

La Coûture du Mans. Les portions les plus anciennes de l'église sont le déambulatoire et la crypte. Les sculptures qui ornent les colonnes de cette partie de l'église ont le cachet très prononcé des premières années du XIe siècle. On est frappé notamment de la ressemblance de la Coûture avec N.-D. du Port de Clermont.

BIBLIOGRAPHIE DE LA SIXIÈME LEÇON

LEFÈVRE-PONTALIS, *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XXV.
G. d'ÉPINAY. *Congrès archéologique du Mans*, 1878, XLV session.
RAMÉ. *Bulletin archéologique*, 1889.

SEPTIÈME LEÇON

1er FÉVRIER 1893.

SAINT-MAUR DE GLANFEUIL

MESDAMES, MESSIEURS,

Les ruines de Saint-Maur de Glanfeuil sont au nombre des restes les plus curieux du XIe siècle. Elles sont en partie enfouies sous terre; des fouilles amènent chaque jour à la lumière de nouveaux fragments. Le monument fut dédié en 1036; le chœur, un peu postérieur, et le collatéral, déjà déblayés, sont du plus grand intérêt. Les bases ornées de cordelettes, ou bien présentant l'aspect d'un chapiteau renversé et décoré de ce que Viollet-le-Duc appelait des fleurs de lotus, n'ont absolument rien de romain.

[A Trucy (Aisne), on retrouve cette décoration et cette habitude de revêtir le chapiteau et la base d'un même décor. Sur un des chapiteaux, on voit représenté le personnage à maillet de la mythologie celtique; le *Dispater*, le Jupiter gaulois.]

Mais revenons à Saint-Maur. Le mur de la façade est bien du XIe siècle; il est orné de fragments sculptés, encastrés dans un appareil semblable à celui de Saint-Mexme de Chinon et dont quelques-uns rappellent de façon singulière les ciboria et les parapets lombards du IXe siècle.

Nombre de croix, en France, sont couvertes des mêmes ornements que l'on retrouve aussi sur des bases des colonnes, par exemple à Rivière (Indre-et-Loire).

On peut admettre deux hypothèses relativement aux fragments incrustés sur les façades du XIe siècle ; ou bien ils sont de la même époque que le mur où on les trouve, ce qui serait assez significatif des tendances barbares et gothiques des artistes du temps ; ou bien, ils ont été empruntés aux monuments antérieurs — ou à des débris d'un état antérieur du monument dans lequel on les a remployés, et il est remarquable que l'on ait choisi justement ces morceaux à la manière des Lombards, plutôt que les sculptures antiques qui abondaient et dont on trouve encore tant de restes. Dans les deux cas, la même conclusion s'impose : un courant d'art existait au XIe siècle qui n'allait pas dans le sens des principes latins et antiques. Ce n'était pas Rome qui inspirait le monde ; mais ses ennemis de race, les Barbares, toute la famille des Goths, qu'ils vinssent du Nord, de la Scandinavie, d'Italie (Mêmes exemples d'entrelacs à Cravant, Jussy-Champagne, Saint-Oustrille, etc...).

Au XIe siècle, quand on voulait décorer une église, on ne demandait pas conseil à l'art gallo-romain, ni à l'art romain, ni à l'art latin. On s'inspirait quelquefois de cet art dans la construction. On cherchait à imiter les arcades de ses aqueducs. Vous le voyez à Angers, au Ronceray et à Saumur à Notre-Dame de Nantilly. Mais on s'abstenait très souvent, la plupart du temps, d'imiter, de suivre la grammaire décorative des Gallo-romains.

Cette abstention était bien volontaire. En voici la preuve. Les quatre maisons de Glanfeuil qui sont groupées autour de l'abbaye dépendent encore actuellement, à presque tous les points de vue, de la commune voisine de Gennes, située à un millier de mètres. C'est là qu'est le bureau de poste.

Eh bien ! les ruines antiques abondaient à Gennes au moyen âge. Elles se voient encore aujourd'hui. Les constructeurs barbares, vous le voyez par la taille de la pierre et par l'emploi malhabile du mortier, ne devaient pas être de grands sculpteurs. Ils devaient être tentés d'utiliser des matériaux tout préparés. Ils n'ont cependant rien emprunté aux fragments sculptés des ruines gallo-romaines. Ils n'ont rien emprunté et ils n'ont même rien imité. Ils regardaient d'un autre côté et ils étaient préoccupés d'un autre idéal. Ils auraient peut-être été capables d'ébaucher aussi un chapiteau ou

une frise inspirée de l'art classique. On en aurait la preuve dans certaines sculptures choisies parmi les plus anciennes de Selles-sur-Cher ou Saint-Aignan-sur-Cher. Mais ici ils ne l'ont pas voulu.

Il y a eu dans tous les temps, même aux temps barbares, des gens épris des préjugés et des superstitions classiques. Mais c'est seulement depuis la Renaissance dite du XVI[e] siècle, que ces personnes se sont arrogé le droit de diriger les arts et d'arrêter le développement national et populaire de nos arts nationaux.

Sur la façade de Saint-Maur de Glanfeuil, est gravé un oiseau à bec crochu. Peut-être, me direz-vous, c'est un oiseau quelconque ; c'est une fantaisie d'ouvriers ; cela ne prouve rien ; c'est le hasard, c'est une composition enfantine (fig. 26).



Fig. 26.— Oiseau gravé sur une pierre de la façade de Saint-Maur de Glanfeuil.

Je n'accepte pas cette réponse.

D'où vient cet animal ? Quel est le modèle, le type qui a servi à la tracer ? Les fouilles de Charnay nous le fournissent.

Vous allez voir que cet animal est bien connu. Voulez-vous quelques renseignements certains relatifs à la date où on le voit apparaître en Occident ?

Les manuscrits à miniatures et à dessins vont nous répondre.

Ms. 316 du *fonds de la Reine au Vatican*, fol. 132 ; titre de la seconde partie du sacramentaire d'une église de France de l'époque mérovingienne...

La dernière ligne, qui est le commencement du texte, se compose de sept grandes lettres, NOVERIT, à forme de perroquets et de poissons. Dans la partie gauche de la page une grande croix entourée de trois perroquets[1].

« L'origine de bijoux portant la représentation de l'oiseau à bec crochu, dit M. de Baye [2], rencontrés dans les sépultures barbares

1. *Mémoire sur d'anciens sacramentaires*, par M. Léopold Delisle.
2. *Industrie anglo-saxonne*, p. 48.

du continent, a souvent attiré l'attention des archéologues. Les tribus gothes avaient une grande prédilection pour ce motif ornemental (V. les bijoux gothiques de Kertsch, *Revue archéol.*, 1888). Sa durée persistante dans les pays où les Goths se sont maintenus le plus longtemps, indique suffisamment son origine. »

La prédilection des Goths pour la représentation des oiseaux à bec crochu n'a échappé à aucun archéologue. On peut dire que c'est l'emblème par excellence des Goths et des Barbares de leur famille.

Le type des oiseaux à bec crochu s'est maintenu avec persistance dans l'art ornemental des Goths comme souvenir inaltérable de l'origine scythique de cet art.

Cette forme n'est donc pas l'œuvre du hasard ; on la retrouve partout où les Goths ont passé ; le XIe siècle a repris l'art de la race, qui s'était déjà manifesté sous la forme barbaro-byzantine, aux époques mérovingienne et carolingienne. On a voulu reconnaître dans cet oiseau le gypaète ou vautour de l'Oural et de l'Altaï, berceau de ces races nouvelles.

Il est en Europe une île qui fut si bien un foyer barbare qu'elle en conserve le nom : l'île de Gotland, dans la mer Baltique. Des fouilles récentes y ont fait découvrir des fibules avec toujours le même oiseau, qui parfois perd presque son caractère d'oiseau tant il est recouvert d'ornements. L'île de Wight, comme toute l'Angleterre, renferme également beaucoup de ces bijoux émaillés et cloisonnés. C'est un art de race. Vitruve n'a rien à voir là dedans. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les Goths aient cultivé avec succès l'orfèvrerie cloisonnée dans les plaines de la Scythie ; ils avaient été en rapport avec la Perse ; c'est de là qu'ils tenaient les procédés de fabrication qu'ils perfectionnèrent et transformèrent. C'est chez eux qu'est né l'art de l'orfèvrerie. Ils l'emportèrent avec eux en Romagne, en Bourgogne, à Tournay, en Normandie, dans le comté de Kent, à Oviedo en Espagne. C'est par eux, que cet oiseau à bec crochu, ce vautour oriental a pénétré en Occident et sur les monuments où on le rencontre, il témoigne de l'influence barbare.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Monuments décrits et montrés au cours de la sixième, de la septième et de la huitième leçon.

Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons, IXe siècle.

Abbaye du Ronceray, Angers. Chapiteaux avec francs-quartiers.

Églises de Touraine où se remarque le petit appareil réticulé; Église de Restigné; Église de Bourgueil; Église d'Esves-le-Moutier; Église d'Azay-le-Rideau.

Saint-Mexme de Chinon, appareil réticulé.

Saint-Généroux, appareil réticulé.

Cravant, appareil réticulé.

Ciborium de San Spirito (Ravenne).

Saint-Seurin de Bordeaux (sur un des chapiteaux du porche occidental on voit un franc-quartier avec entrelacs).

Saint-Maur de Glanfeuil. La façade.

LÉOPOLD DELISLE. *Mémoires sur d'anciens sacramentaires.*

DE BAYE. *Industrie Anglo-Saxonne*, p. 48. Fibules portant des oiseaux à bec crochu.

ODOBESCO. *Les antiquités scythiques.*

HUITIÈME LEÇON

8 FÉVRIER 1893.

L'ABBAYE DU RONCERAY A ANGERS

MESDAMES, MESSIEURS,

L'Anjou possède aussi de curieux monuments du XIe siècle, et, parmi eux, il faut citer d'abord la chapelle de l'abbaye du Ronceray à Angers (Cf. d'Espinay, *Notices archéologiques*, 1re série, monuments d'Angers. Angers, 1876, in-8°). C'est le type des Églises angevines du XIe siècle. Elle fut consacrée par Hubert de Vendôme en 1028.

L'appareil de la construction est réticulé, surtout sur la façade. Cet appareil est très fréquent, même dans le Nord de la France où il représente la survie de l'élément latin. Il se modifie parfois et prend un aspect de carrelage; quelquefois on a simulé cette petite décoration sur de grandes assises, en creux que l'on a remplies de ciments roses (par exemple : Saint-Mexme de Chinon). Comparer l'appareil du Ronceray à ceux de Bourgueil, Azay le Rideau, etc. (Voir Bourassé et Chevalier, les *Églises romanes en Touraine*, Tours, 1869).

Cet appareil nous vient des Romains.

Vitruve a parlé des différentes sortes d'appareils dans le chapitre VIII du livre II de son *Traité d'Architecture*, sous ce titre : *De generibus structuræ*: des différentes espèces de maçonnerie. L'*opus reticulatum* y est parfaitement défini et décrit.

Au temps de Vitruve, l'*opus reticulatum* était le plus employé. Vitruve dit en propres termes : « Les différentes espèces de maçonnerie sont la *maillée*, *reticulatum genus*, qui aujourd'hui (c'est-à-dire au temps d'Auguste) est partout en usage, et l'ancienne, qu'on appelle irrégulière, *incertum genus* ou *opus*. La plus belle des deux est la maillée mais l'autre est plus solide. » Pline est d'accord avec Vitruve (*Histoire naturelle*, liv. XXVI, ch. 51) pour accuser ce système de construction de manquer de solidité et pour en constater la grande vogue.

Cependant il s'est conservé des bâtiments entiers construits uniquement de cette manière, par exemple la maison de campagne de Mécène à Tivoli; les ruines du temple d'Hercule au même endroit; les restes de la villa de Lucullus à Frascati et de grands pans de mur de celle de Domitien. On en trouve par toute l'Italie, surtout dans l'ancienne Campanie et dans beaucoup d'autres endroits du royaume de Naples. Il y en a aussi beaucoup hors de l'Italie.

Ce système de construction n'était pas aussi mauvais que cela. Voyez comme preuve la résistance opposée par les murs de nos églises bâties suivant ce procédé.

L'*opus reticulatum* a conservé jusqu'aux temps romans sa qualité de construction de choix ; c'était la plus recherchée de toutes ; on l'employait dans les façades.

L'appareil réticulé se retrouve dans la décoration en mosaïque d'appareil de la plupart des églises romanes de l'Auvergne, notamment à Notre-Dame du Port, à Saint-Paul d'Issoire, etc., etc. Et cette décoration se continue en Bourgogne jusqu'au XIIe siècle (chevet de l'église de Tournus et chevet de l'église d'Ainay à Lyon.)

On retrouve encore le réticulé dans les façades des églises du Poitou jusqu'au XIIe siècle (Façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers et façade de Saint-Jouin de Marnes).

Cette mosaïque d'appareil est une tradition de la construction latine. C'est un legs de la décadence romaine. C'est un art de vieillard qui farde sa décrépitude.

Il faut opposer à ce sénile enfantillage, à cette recherche puérile, la construction qualifiée de gothique, la *manus gothica*, *quadris lapidibus*, *dedolatis lapidibus*, c'est-à-dire avec des pierres taillées

et avec des pierres équarries. Quant à la mosaïque romane, elle est la suite des procédés antiques.

Il est certain que les habitudes latine et gallo-romaine consistèrent à se confiner de plus en plus dans l'exécution du petit appareil.

Quand une tradition se développe naturellement, sa transmission se fait par contact immédiat et non pas par contact médiat.

Ce qu'on imite, c'est le dernier état par où le modèle est passé.

Le XIe siècle ne pouvait hériter directement des Romains que le petit appareil et les divers procédés de la décadence.

Le XIe siècle à ses débuts ne pouvait pas remonter par la seule force de la tradition au grand appareil du premier siècle de la conquête romaine.

Cet art devait être pour lui lettre morte. Eginhard et la Renaissance monastique n'avaient pu que le galvaniser sans le faire revivre et n'avaient pas pu, surtout, le rendre fécond.

Les enfants, les débutants n'apprennent pas des morts les premières notions de toutes choses. Ils ne peuvent apprendre que des vivants, par la tradition orale et matérielle, par l'apprentissage.

Il faut être parvenu à l'âge d'homme pour être autodidacte. Il y a donc beaucoup de probabilité et de vraisemblance à ce que les notions du moyen et du grand appareil soient venues chez nous du dehors, colportées par les ateliers des Goths, par cette *manus gothica*, comme les textes nous l'apprennent.

D'un autre côté, le grand appareil et même l'appareil colossal n'a jamais cessé d'être pratiqué en Orient, du Ier au VIIe siècle, par l'école gréco-orientale.

Tandis que les Romains décadents construisaient presque exclusivement avec des cailloux agglomérés, noyés dans le mortier et formant béton, les Syriens et les Grecs orientaux continuaient d'employer le très grand appareil.

Nous avons parlé longuement de la survivance de l'élément latin dans l'appareil de quelques monuments de l'Anjou ; on ne nous accusera donc pas de négliger les apports romains, mais la décoration n'en est pas moins toute barbare ou byzantine et, en somme, c'est de cette influence transmise par les Goths que procède surtout l'ornementation du Ronceray.

Les chapiteaux avec leurs grands tailloirs, leurs larges feuilles,

tantôt simples, tantôt égratignées et gravées d'après un procédé qui n'a rien de romain, se rapprochent beaucoup de ce que l'on voit dans les pays lombards et byzantins, à Saint-Sauveur de Brescia par exemple. Sur d'autres chapiteaux, on voit des animaux traités avec une grande liberté et dans un sentiment comique (renard égorgeant une poule).

Enfin, sur plusieurs chapiteaux, on voit apparaître un *franc-quartier* (comme on dit en terme de blason); c'est une tablette réservée sur laquelle sont dessinés des entrelacs et d'autres emblèmes. Le franc-quartier ne contient pas uniquement des entrelacs. Il renferme quelquefois d'autres symboles, toutes sortes de décors ayant probablement une valeur d'idéogramme transmis et plus ou moins compris.

La plupart du temps, ces francs-quartiers portent des éléments décoratifs essentiellement barbares et septentrionaux, quand ils ne sont pas orientaux.

Ces petits signes insignifiants n'ont l'air de rien. Ils ont une signification considérable. Ils vaudront un jour aux yeux de l'histoire autant que les racines des mots de la langue.

On a affirmé que nous venions de l'Inde parce qu'on a trouvé des racines sanscrites dans nos langues européennes. Le décor architectonique est semblable à la langue. On y trouve des racines sanscrites et orientales,

N'oubliez pas ce que je vous ai démontré l'année dernière avec ma grammaire de l'ornement. Notre simple analyse a suffi à prouver ce qu'on ne songeait pas à aller voir, la communication avec l'Orient, avec la Grèce asiatique.

D'autres chapiteaux sont ornés de palmettes orientales, terminant de longues lianes, élément profondément oriental et byzantin. On les trouve à Venise mêlées à cette fleur de lys qui nous viendra plus tard, sur un ciborium de Ravenne, en Grèce, à Athènes, à Cordoue, sur un coffret de style arabo-byzantin conservé au musée.

Une autre série de chapiteaux présentent des aigles aux ailes éployées que l'on voit reproduits sur un grand nombre de monuments (Saint-Ambroise de Milan, Morienval, Elne, etc...)

Les motifs décoratifs qui figurent sur les francs-quartiers (Ron-

ceray, La Couture, Saint-Seurin de Bordeaux, Gassicourt, etc.) ont toujours un caractère barbare ou oriental fortement accusé : c'est comme une signature. En Normandie, où ils sont très fréquents, les francs-quartiers portent souvent une étoile gravée comme un idéogramme. On y voit aussi des crossettes, des palmettes, des croix gammées (svastika), d'un style toujours très barbare ou oriental.

En résumé, si l'appareil est romain, la décoration n'a rien emprunté aux Latins. Mais dans la sculpture en ronde bosse des chapiteaux où sont représentés la fuite en Égypte, le Massacre des Innocents (Saint-Benoît sur Loire, Saint-Georges de Boscherville, Rucqueville, etc... etc...), le sentiment romain a eu sa part d'influence.

Voir encore au Ronceray, les chapiteaux représentant Adam et Ève et, à côté, un Saint avec un oiseau posé près de son oreille. Les personnages en fonctions de cariatides soutenant la volute sont à rapprocher d'une miniature de l'Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons (IX[e] siècle) qui donne le premier état de ce chapiteau.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA HUITIÈME LEÇON

BOISSIER. *Revue des Deux-Mondes*, 1882. Article sur le Musée de Saint-Germain.

CÉLESTIN PORT. *Dict. hist. géog. et biog. de Maine-et-Loire*, t. Ier, p. 69. Monographie du Ronceray.

G. D'ESPINAY. *Notices archéologiques*, p. 209. *Le Ronceray.*

BOURASSÉ et CHEVALLIER. *Églises de Touraine*, planches XXXVI, XXXV, XXXIV, XIV.

BATISSIER. *Description de la cathédrale d'Evreux*, 1849, in-8°.

DE LA NOË. *Notice historique sur la cathédrale d'Evreux.*

AUG. LEPREVOST. *Mémoires et notes pour servir à l'histoire du déparement de l'Eure.*

NEUVIÈME LEÇON

15 FÉVRIER 1893.

LA TOURAINE

MESDAMES, MESSIEURS,

En Touraine, la collégiale de Saint-Ours de Loches contient des parties du XIIe siècle, et d'autres, plus nombreuses, du XIe siècle. On voit reparaître sur les chapiteaux la tête avec des cordons dans la bouche (type de la Coûture du Mans). Autour du même chapiteau, d'aspect puissant et large, une frise d'animaux tout à fait barbare. — Sur quelques autres, c'est l'élément végétal qui domine; la sculpture est plate, sans relief. A mesure qu'on entre dans le XIIe siècle, le sentiment de la ronde bosse s'affirme; et, il n'y a pas à le nier, l'influence gallo-romaine corrige la rudesse de l'inspiration barbare.

L'église Saint-Mexme de Chinon est aussi du commencement du XIe siècle. On l'a même datée quelquefois du Xe. L'appareil est très curieux, grand, très mélangé et revêtu parfois d'un faux réticulé.

A propos de cet appareil, comparer l'appareil de Lorsch, daté du VIIIe siècle avec Cravant, Saint-Generoux, Jouarre, et avec toutes les imitations postérieures des églises de la Loire. Quand bien même on n'accepterait pas que la construction actuelle de Lorsch soit individuellement carolingienne, on est forcé de remarquer combien ce système de construction ressemble, d'une part, à celui des murs

romains de Cologne et, d'autre part, à celui de plusieurs édifices certainement pré-romans. On est en même temps forcé de constater que les premiers temps romans sont restés fidèles à la formule des premiers temps chrétiens, formule qui venait sans interruption des latins païens.

Fronton de l'église de Vieux-Pont-en-Auge.

Église de Cravant. — Jusqu'à présent Cravant, depuis que Caumont l'avait découvert et publié, était regardé comme un monument carolingien. En sera-t-il ainsi longtemps encore? Je ne le crois pas.

Fronton de l'église de Saint-Jouin-de-Marnes.

Fronton d'Azay-le-Rideau.

Fronton de Saint-Mexme de Chinon.

Angers, Abbaye du Ronceray. Pierres taillées en losange dans l'appareil et jointoyées de ciment rouge apparent.

Nantes. Musée archéologique : carreaux de terre cuite destinés à être insérés dans une construction. Ces carreaux ont la forme de losange. Comparez avec la construction en *opus reticulatum* et avec celle de toutes les constructions d'attribution mérovingienne et carolingienne, Cravant, Saint-Generoux, Lorsch, Temple Saint-Jean.

Germigny-les-Prés (Loiret). Un texte du IXe siècle, dit A. Ramé, (*Bullet. des trav. hist.*, 1882, p. 187-188) et un texte du Xe attestent que le célèbre Théodulphe, évêque d'Orléans et abbé de Saint-Benoist, construisit à Germigny une église qui fut regardée comme une merveille. — L'édifice actuel a conservé à l'intérieur de l'abside une des inscriptions en mosaïque consignées dans l'ancien catalogue des abbés de Fleury publié par Baluze. Une autre inscription gravée sur un tailloir, dont l'authenticité un moment contestée est aujourd'hui admise, conserve le souvenir de la consécration de l'édifice, le 3 janvier 806. L'origine carolingienne est donc certaine.

Revenons à Saint-Mexme de Chinon. Des pierres sculptées, sans doute antérieures à la construction, sont çà et là incorporées à la muraille. On y voit toute espèce d'ornements : marguerites, palmettes, arbres de vie, animaux et entrelacs, comme nous en avons déjà rencontré. Beaucoup d'églises du XIe siècle sont dans le même cas. Ce fut presque un système au XIe siècle. On ne savait pas encore

produire et l'on voulait pourtant garder un souvenir de l'ancienne église peut-être détruite par les Normands. Quoi qu'il en soit, on n'a rien pris aux monuments antiques encore existants.

On remarque à Saint-Mexme de Chinon des colonnes très particulières et qui ressemblent plutôt à des balustres faits au tour; le chapiteau est sans astragale; le fût est annelé. Cela rappelle la construction en bois. A Saint-Alban (Angleterre), Ruprich Robert (I, 69 et suiv., fig. 6, pl. 48 et 120) a signalé des colonnes semblables dont le galbe rappelle la décoration des églises saxonnes en bois. C'est une forme essentiellement septentrionale que l'on retrouve aussi dans les églises de Norwège; elle s'est répandue de Scandinavie jusqu'en Italie, où on la constate à Capri, avec le même chapiteau qu'à Chinon.

Dans le Berry, près du Cher, à Chabris (Indre), est une petite église du XI[e] siècle, reconstruite sur l'emplacement d'une autre, élevée au VIII[e] siècle par saint Fabié. L'appareil en est assez barbare, avec des grosses pierres noyées dans du ciment. Çà et là sont disséminées, comme à Chinon, des pierres sculptées, d'époque sans doute antérieure, représentant le plus souvent des animaux. On y voit même apparaître des personnages tracés aussi grossièrement que possible, ayant auprès d'eux cet anneau enlacé que l'on retrouve à cette époque aussi bien dans la décoration architecturale que sur les objets usuels, notamment les fibules (v. Fleury, *Antiquités de l'Aisne*, fig. 316).

On voit encore sur cette muraille des animaux fantastiques, des entrelacs sans régularité qui ressemblent à de l'écriture arabe. Et ces motifs se voient aussi sur beaucoup de modillons de Normandie et de francs-quartiers comme à Gassicourt. Au XII[e] siècle, dans le Kent, on le retrouve encore.

L'église de Chabris n'est pas un exemple isolé. A Saint-Benoît-sur-Loire, on voit des chasses barbares et aussi à Graville-Sainte-Honorine, au Hâvre, à Saint-Hilaire de Poitiers, à Ainay de Lyon, à l'Ile Barbe, etc. Les personnages ont les oreilles écartées en forme d'anses, comme le bonhomme de Tournus. Une des pierres sculptées porte un animal indéfinissable, sorte d'insecte monstrueux; d'autres, des vaches, des éléphants, des tortues. Sur quelques-unes est gravé le basilic comme sur la cuve baptismale de Neuve-Maison (Aisne); sur

d'autres, des lions de forme héraldique, des palmettes (Notre-Dame d'Esquay-sur-Saulles, Calvados; Nesle, Somme). Au musée de Caen est conservée une pierre où est sculpté un homme tuant un porc, scène qui deviendra la représentation du mois de décembre. — Mêmes exemples à Auxerre, Saint-Sauveur de Langeais, métopes de la tour de Saint-Porchaire à Poitiers, etc.

D'où venait l'inspiration de ces petites frises et de ces morceaux de sculptures disséminés sur les façades d'églises et dans les murs des clochers? Cela venait de l'habitude qu'on avait, aux temps mérovingiens, d'insérer dans les murs des basiliques, des bas-reliefs en terre cuite. C'était de la décoration à bon marché, à une époque où on ne savait plus ou pas encore sculpter la pierre.

Un bas-relief de la Basse-Œuvre de Beauvais, du XIe siècle ou antérieur au XIe siècle se rattache à ce système de décoration par des carreaux de terre cuite (V. Woillez, *Archéologie des monuments religieux du Beauvaisis*).

Dans cette série de terres cuites, on trouve des représentations d'Adam et d'Ève (Musée de Saint-Germain, d'Angers, de Nantes). — Au revers de carreaux du VIe siècle représentant des scènes de chasse, on trouve le Chrisme; ce sont donc bien des pièces chrétiennes.

Au musée du Louvre, provenant de Tunisie, un sacrifice d'Abraham avec inscription. Tout cela servait à la décoration architectonique.

(Sur les carreaux en terre cuite de Carthage, cerfs, lions, etc. Cf. de. la Blanchère, *Revue archéologique*, 1888) — à rapprocher de la série des lampes en terre cuite.

A Tracy-le-Val, un carreau mérovingien représentant Adam et Ève a été traduit en pierre.

On voit à l'église de Selles-sur-Cher comme l'aboutissement de toute cette série mérovingienne et carolingienne, développée par l'influence latine (*Bulletin archéologique*, 1885, pl. VIII, p. 327).

DIXIÈME LEÇON

22 JANVIER 1893

LA BOURGOGNE

MESDAMES, MESSIEURS,

La Bourgogne est une des provinces de France les plus riches en monuments de toutes les époques. Parmi ceux du XIe siècle, il faut citer tout d'abord la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon.

Trois hommes concoururent à son édification; l'évêque Bruno qui fit venir des colonnes précieuses pour l'orner; le moine Hunald qui fut chargé de la sculpture et de la décoration, et, le plus célèbre de tous, l'abbé Guillaume qui établit le plan et dirigea les travaux (Conf. *Le vénérable Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon*, par l'abbé Chevalier, 1875).

Depuis longtemps les historiens ont remarqué combien on trouvait de noms barbares et germaniques parmi les fonctionnaires civils et parmi les dignitaires religieux à partir des temps carolingiens. On en a conclu justement que l'influence directrice était passée aux races barbares.

Les tendances politiques et sociales qui se formaient alors et qui se développaient devaient donner naissance à la féodalité.

Ce qui s'est passé dans l'ordre administratif et dans l'ordre religieux s'est passé aussi dans le domaine des choses de l'art.

L'élément barbare a pris la direction des affaires. Fortunat, dès

les temps mérovingiens, avait constaté l'existence de ce mouvement, quand il célébrait en vers le succès du duc Lannebode à Toulouse, réalisant ce que les Romains étaient impuissants à produire.

Le mouvement s'accentua sous les Carolingiens et continua aux temps romans, même quand la dynastie austrasienne eut disparu de la France.

Le bienheureux Guillaume, d'après Raoul Glaber, moine de Cluny, qui avait pu le connaître à Cluny même où il avait séjourné, le bienheureux Guillaume était Italien de nation et par le lieu de sa naissance. Mais il était barbare de race ; il était sorti d'une famille d'origine *gothique* ou *suédoise* ou *scandinave*. Son aïeul s'appelait *Vibo*. Il était Suédois et s'établit en Italie. La mère de Guillaume s'appelait *Periaza*. Elle était Lombarde et Lombarde de race, car elle appartenait à la plus haute aristocratie de cette nation, nous apprend Raoul Glober.

Élu abbé de Saint-Bénigne à Dijon, en 990, Guillaume, entreprit un voyage à Rome la sixième année de son élection : un certain nombre de moines italiens le suivirent lorsqu'il rentra en France.

Dès 1001, il résolut de reconstruire l'église de Saint-Bénigne. Même désir que celui que vous avez vu exprimer à Saint-Benoît-sur-Loire. On veut élever la plus belle basilique des Gaules.

La rotonde de Saint-Bénigne de Dijon, qui date des premières années du XIe siècle était encore intacte au XVIIIe siècle. Elle a été gravée pour l'ouvrage de Dom Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, t. Ier, p. 479.

Suivant Viollet-le-Duc, le plan de cet édifice ne fut qu'une imitation de celui du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

Le bienheureux Guillaume porta certainement avec lui en Normandie, quand il alla régénérer l'abbaye de Fécamp, certains principes de la construction lombarde qu'il avait déjà importés à Cluny et à Dijon. — Je n'ai pas de preuves à Fécamp même, mais j'en trouve à Bernay et à Jumièges.

« La *Chronique de Saint-Bénigne de Dijon*, dit M. Jean Virey[1], nous donne de précieuses indications sur... la Renaissance artistique qui se produisit dans cette province, grâce aux moines instruits

1. *L'architecture Romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*, p. 14-15.

ramenés d'Italie par l'abbé Guillaume dans les dernières années du xe siècle.

« En peu d'années, l'abbaye de Saint-Bénigne était devenue, sous la direction du grand abbé, un foyer de sainteté et de civilisation visité par les évêques d'Orient et d'Italie ; et il est permis de croire qu'il se trouva parmi les moines des architectes et des sculpteurs pour la reconstruction de l'église et du monastère entreprise en 1001 ».

L'abbé Guillaume eut sur son temps une influence considérable ; il réforma beaucoup de monastères où il porta les idées lombardes ; il travailla à se faire des disciples qui pussent le remplacer ; le plus célèbre fut Hunald, et, après lui, Béranger, Gauzlin, qui restèrent en Normandie et y continuèrent les principes de leur maître. Celui-ci mourut en 1031.

Il ne reste plus à présent de la rotonde que l'étage inférieur qui était en sous-sol ; les deux autres furent rasés au moment de la Révolution. Tout ce qui reste n'est pas de l'abbé Guillaume. On retrouve encore des fragments de la basilique mérovingienne qui fut remaniée au ixe siècle, en 871, sous Charles le Chauve. On voit dans le mur de la crypte des débris de ces états antérieurs et, notamment, des entrelacs carolingiens très caractérisés.

L'identité du plan de la rotonde de Guillaume avec celui de la rotonde d'Almenno en Lombardie saute aux yeux au premier abord (Cf. de Dartein, *Architecture lombarde*, p. 34). L'influence lombarde n'est pas douteuse.

Quelques-uns des chapiteaux, probablement antérieurs à la rotonde, sont d'une sauvagerie remarquable ; des monstres et des serpents forment leur principale décoration de caractère nordique et scandinave, en connexion étroite avec l'art des fibules. On y chercherait en vain la moindre trace de corinthien.

Ce n'est pas un art de décadence antique ; c'est un art absolument différent et tout à fait original.

Sur d'autres chapiteaux, on remarque des enroulements, des collerettes particulières au style lombard, des palmettes, des motifs byzantins, et toujours l'absence d'éléments latins. Un chapiteau porte les mêmes crosses qu'un chapiteau de la Coûture du Mans.

Les chapiteaux de la cage centrale de la rotonde, très irréguliers

comme dimensions, mais de même caractère et probablement taillés dans des pierres gallo-romaines, présentent des formes que l'on retrouve au Mans, à Spolète, à Saint-Vincent in Prato de Milan et aussi à Jumièges (qui fut réformé par l'abbé Guillaume), à Donzy, etc. Cette forme, qui de la Lombardie se répandit en France, est originaire de la Syrie centrale (voir de Voguë, *op. laud.*, planche 103).

Ce qui se produit alors, ce n'est donc pas la décomposition de l'art antique ; mais l'introduction de l'orientalisme venu avec l'innombrable famille des Goths.

A treize kilomètres de Dijon, dans la vieille église de Saint-Julien en Val, commencée au xe siècle, on a découvert des chapiteaux d'un caractère indéniablement barbare[1]. On y voit les palmettes, les crosses d'origine celtique et telles que la Bretagne en offre beaucoup d'exemples et qu'on trouve également à Chivy (Aisne), à Morienval, etc. L'Orient, point d'origine de toute cette ornementation, a conservé ce motif : on le trouve en Syrie et même à Mycènes, sur une œnochoé en or découverte par Schlieman.

---

1. J. Virey, *op. laud.*, p. 2.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Pénétration lombarde aux XIe et XIIe siècles.

Ancienne église de Chapaize (diocèse de Mâcon), arcatures et bandes lombardes (Cf. Saint-Ambroise de Milan (prototype).

Cluny, Tournus (consacrée en 1019), arcatures et bandes lombardes; le sommet de la tour est du XIe siècle.

Bâgé-le-Châtel (Saône-et-Loire).

Saint-Worles à Châtillon-sur-Seine.

Saint-Guilhelm de Désert (Hérault).

Les Saintes-Maries, toutes semblables à Ravenne (Baptistère des catholiques), prototype de presque un millier d'Églises en France.

Marceval (Pyrénées-Orientales).

Saint-Martin de Canigou (Cf. Cattaneo, fig. 131, tour extérieure d'Alliate).

Saint-Trophime d'Arles.

Embrun.

Die.

Saint-Etienne de Périgueux, etc., etc., et les églises de la vallée du Rhin...

BIBLIOGRAPHIE DE LA DIXIÈME LEÇON

RAOUL GLABER. *Vie du Bienheureux Guillaume de Dijon.*

DOM MABILLON. *Annales ord. S. Bened.*, t. IV, liv. 52 (relatif au Bienheureux Guillaume.)

DOM PLANCHER. *Histoire de Bourgogne.*

L'ABBÉ BOUGAUD. *Etudes historiques et critiques sur la mission, les actes et le culte de Saint-Bénigne.*

ÉMERIC DAVID. *Histoire de la sculpture.*

ARCISSE DE CAUMONT. *Rapport verbal fait au conseil de la Société française d'archéologie sur divers monuments.* 1860.

DOM JUENIN. *Histoire de Tournus.*

Archives de la Commission des Monuments historiques, p. 85.

DE VOGUÉ. *Syrie centrale.*

WOILLEZ. *Archéologie des Monuments religieux de l'ancien Beauvaisis.*

ONZIÈME LEÇON

1er MARS 1893.

LA BOURGOGNE, LE FOREZ, LE POITOU

MESDAMES, MESSIEURS,

Depuis notre dernier entretien un fait très important s'est produit. Le tome V de l'*Histoire du Peuple d'Israël* a été achevé d'imprimer et va paraître. Un passage encore inédit a même été publié hier au soir. Quelques-unes des questions que nous traitons ici y sont tranchées. Je ne puis me dispenser de vous parler de ce qu'on y trouve sur les sources grecques du mouvement chrétien.

Rappelez-vous bien ceci : aux yeux de M. Renan, « la plus haute vérité de l'histoire du genre humain est que le génie hébreu et oriental a conquis le monde en langue grecque et en alliance intime avec l'Hellénisme. »

De Rome et de la prétendue intervention primordiale du génie latin, il n'est pas question.

Si l'Alexandrin qui traduisit en grec l'*Ancien testament* a bien mérité de l'humanité pour avoir deviné et pressenti l'avenir, peut-être un jour reconnaîtra-t-on que l'Ecole du Louvre, elle aussi, a bien mérité de la science pour avoir expliqué le passé et démontré graphiquement envers et contre toutes les autorités contemporaines, que le *génie hébreu* ou plus exactement que *le christianisme avait*

conquis le monde par la forme grecque et en alliance intime avec l'Hellénisme.

Vous me rendrez cette justice, que depuis plus de trois ans telle est la doctrine que je m'acharne à soutenir ici au point de vue de l'art, malgré les sarcasmes et les attaques. Avant la déclaration de M. Renan, cette opinion était regardée comme ridicule. Après son adhésion, elle deviendra banale ; mais n'attendez pas qu'elle le soit devenue pour reconnaître et constater l'antériorité et la spontanéité de notre foi. Vous ne regretterez pas, je l'espère, les trois années que vous aurez consacrées avec moi à la conquête de cette vérité. Nous ne pouvions pas attendre dans l'inaction les conclusions si nettes et, hélas, posthumes, qu'on nous annonce.

Dans le même passage, reproduit par le *Journal des Débats* d'hier soir, il est question du *messianisme*. Je demande la permission de ne pas partager jusqu'au bout à ce sujet toute l'opinion de M. Renan. Je suis toujours avec le poète : je crois, comme Racine. C'est celui-ci qui me paraît le bon prophète et m'explique le mieux cette genèse de l'art moderne que je cherche à vous démontrer.

Quand il dit : « Quelle Jérusalem nouvelle sort du fonds des déserts brillants de clarté ? » j'aperçois et je comprends le concours providentiel apporté au monde par les Barbares ; et enfin quand il s'écrie ; « Cieux, répandez votre rosée et que la terre enfante son sauveur ! » je vois naître aussi notre art gothique sous la rosée orientale et sous les chaudes aspirations de l'Occident affranchi et agenouillé devant un divin libérateur.

La crypte de Saint-Germain d'Auxerre est un monument important, car on peut en déterminer la date précise ; elle fut restaurée en 1002. Raoul Glaber a séjourné dans cette abbaye et en a parlé. Les inscriptions carolingiennes des autels furent repeintes ; les chapiteaux datent de l'époque de la restauration. On y remarque les mêmes feuilles plates, les palmettes d'une expression si orientale (un chapiteau serait même copié sur un de ceux de la porte dorée à Jérusalem, un autre a plusieurs rangs de collerettes superposées).

La face du clocher de Saint-Germain d'Auxerre est parsemée d'un grand nombre de ces petits bas-reliefs que nous avons déjà étudiés et que nous avons vu provenir des plaques de terre cuite mérovingiennes.

Ces bas-reliefs ont tous la même forme et souvent le même sujet; ils devaient être fabriqués en bloc dans des ateliers spéciaux.

L'église de Donzy (Nièvre) possède des restes du xie siècle et des chapiteaux à pans rabattus, que l'on peut rapprocher des types à palmettes de Saint-Bénigne de Dijon, Germigny-les-Prés, Saint-Avit et Saint-Aignan d'Orléans, Jumièges, etc. Un autre, très beau, est conçu selon une fantaisie extravagante et vraiment barbare.

Saint-Etienne de Nevers. Le portail avec ses colonnes tournées et son tympan peint est donné par Viollet-le-Duc comme un type du xie siècle.

Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre). Eglise fort intéressante renfermant des morceaux de différentes époques depuis le xie jusqu'au xiiie siècle. Dans les deux églises, chapiteaux à tailloirs fortement décorés qui sont une preuve d'ancienneté.

Au musée du Puy est une collection intéressante de chapiteaux ornés de monstres qui témoignent de la communication lombarde, nordique et barbare. Un autre présente une forme toute spéciale et très orientale; c'est une sorte de corbeille surmontée aux angles de poules ou de colombes soutenant le tailloir, qui est orné d'une tête tout à fait dans le caractère du xie siècle. On retrouve ces mêmes oiseaux en Lombardie, souvent mieux traités, disposés à la même place, au-dessus de la corbeille; autres exemples à Parenzo (gravés ans Mothes), à Venise et même dans le Ciborium de San Clemente Rome, élevé de 514 à 523 (voir Cattaneo, p. 53). Les textes attribuent cette ornementation à des ciseaux grecs, c'est-à-dire byzantins; c'est donc toujours la même provenance orientale.

Les portes du xiie siècle, au Puy, sont ornées d'enroulements carolingiens et de lettres arabes.

Forez et Lyonnais. — Ces deux provinces aussi sont riches en monuments du xie siècle. L'Eglise d'Ainay à Lyon est très curieuse à tous les points de vue. La façade est encore décorée de petits bas-reliefs et de colonnes provenant du temple d'Auguste. Sur un des côtés est greffée la chapelle carolingienne de Sainte-Blandine.

Les fragments de l'Ile-Barbe, dont quelques-uns ont été remployés, présentent des animaux, des chasses dont la provenance est

toujours orientale. On y voit un monstre, particulier à la décoration barbare, avec la tête retournée et le train de derrière très accentué que l'on retrouve sur beaucoup de fibules visigothiques (v. Barrière Flavy, *Sépultures visigothiques du sud-ouest de la France*); il est même marqué du Svastika.

Même caractère sur une plaque sculptée, conservée dans l'église d'Ainay qui est peut-être du XIIe siècle, mais sur un thème oriental.

A Chandieu, chapiteaux du XIe siècle, toujours dans le courant carolingien.

En somme, le XIe siècle a eu la verve créatrice, la volonté de faire quelque chose, l'éveil d'une inspiration nationale. Il ne copie pas mécaniquement; quelque chose de la personnalité de l'ouvrier se mêle à son travail.

A Saint-Romain-le-Puy (Loire) (v. Thiollier, *le Forez pittoresque et monumental*), chapiteaux et fragments intéressants, de même courant, de source carolingienne.

Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire), bandes lombardes, chapiteaux de la famille des animaux affrontés n'ayant souvent qu'une seule tête, provenance nordique.

De même à Saint-Julien, Saint-Genoux (Indre), Saint-Brice de Chartres, etc.

Dans le cloître de Charlieu, chapiteaux très intéressants, à campaniles, en forme de tête (les analogues à Bois-Sainte-Marie). Extrême variété de tous ces chapiteaux; mais partout même sentiment, même courant, qui n'est pas latin.

Le Poitou. — Église Sainte-Hilaire de Poitiers. Plusieurs fois ruinée, saccagée et incendiée, l'église fut reconstruite plus vaste encore que celle qui existe aujourd'hui. Elle fut consacrée le 1er novembre 1049 par treize évêques et archevêques; puis remaniée au XIIe siècle. (Cf. *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1856.)

Saint-Porchaire de Poitiers. L'église Saint-Porchaire n'a de curieux que son antique clocher qui se compose d'une grosse tour quadrangulaire dans laquelle se trouve l'entrée du monument. Cette tour, classée parmi les monuments historiques, porte bien, dans son ensemble comme dans ses détails, le cachet de l'architecture du XIe siècle.

Montierneuf. La fondation de l'abbaye de Montierneuf remonte au XIe siècle. Preuves dans la sculpture, confirmées par le monument. Chapiteaux à entrelacs dans les arcatures du collatéral du chœur.

Métope du transept de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, où se voit un ange ailé. Ce n'est pas le Génie antique, la Victoire ailée devenue l'ange. C'est le chérubin asiatique et syrien, sombre, immobile que nous connaissons par la châsse de Saint-Benoît-sur-Loire et par les bas-reliefs de l'Hypogée découvert par le Père de la Croix.

On retrouve cette même forme, en allant vers l'Orient, au Musée de Boulaq et même sur des objets assyriens d'une ancienneté incalculable.

A l'abbaye de Saint-Martin de Londres (Hérault) élevée en 1082, on remarque ces chapiteaux si simples, à pans rabattus et à treillages, qui n'ont rien de la décadence romaine; les crosses celtiques y sont également représentées.

Saint-Jacques-de-Béziers a aussi des chapiteaux ornés de lianes et de palmettes qui n'ont rien de commun avec la feuille d'acanthe. Le même genre d'ornementation à Saint-Guilhelm-du-Désert (et même sur une inscription d'Ainay qui, gravée aux temps mérovingiens, a été ornée après coup, au XIe siècle). Et que d'exemples encore, à Vienne, à Tournus, à Alet, etc...

Saint-Guilhelm-du-Désert fut fondé par un capitaine de Charlemagne, Guilhelm d'Aquitaine, en 806, sous le nom d'abbaye de Gellone (Acte de fondation, Bollandistes, *Acta sanctorum*, t. VI Anvers). Le changement du nom de Gellone en celui de Saint-Guilhelm, en mémoire des miracles opérés par les reliques du saint fondateur, eut lieu en 1138. L'église fut reconstruite, et dans un caractère tout à fait lombard (Comparer avec Saint-Lazare de Pavie, Saint-Vincent in Prato de Milan, la façade du palais de Théodoric à Ravenne, et aussi le palais de Dioclétien à Spalato en Dalmatie). (Cf. *Revue de l'art chrétien*, 1892, 1re et 2e livraisons).

L'influence lombarde est donc certaine — à côté de l'influence antique — dans le midi de la France, en contact constant avec l'Italie et les corporations de *Comacini* qui propagèrent leur art à travers tout l'Occident.

TREIZIÈME LEÇON

15 MARS 1893

L'AUVERGNE

MESDAMES, MESSIEURS,

Dans la précédente séance, nous avons vu que le Languedoc et la Provence se sont beaucoup moins inspirés de l'antiquité gallo-romaine que du style néo-grec ou byzantin, syrien et oriental à partir du XIe siècle et pendant les temps romans.

Ce fait a été, comme vous le savez maintenant, constaté par Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc s'était surtout aperçu de l'infiltration byzantine et néo-grecque à propos de la Provence et du Languedoc, quoique cette infiltration ait été générale.

Vous savez maintenant qu'on a eu tort de considérer la Provence et le Languedoc comme ayant puisé, exclusivement, pendant le règne du style roman, à la source latine et gallo-romaine.

La profonde pénétration visigothique subie pendant les temps mérovingiens et carolingiens en a été bien certainement la cause.

Viollet-le-Duc avait eu le pressentiment de la vérité à partir du XIe siècle. Il en a fait la démonstration. Cette démonstration restait à produire; car personne n'avait voulu jusqu'à présent reconnaître l'influence néo-grecque et orientale apportée en Septimanie comme en Espagne, par les Visigoths dès les temps mérovingiens et carolingiens.

N'en déplaise aux suppôts de la pédagogie classique, il faudra bientôt reconnaître que la Maison Carrée de Nîmes, comme les monuments romains de Nîmes, d'Arles et de toute la Provence, n'ont pas été sur notre sol les germes les plus féconds de la civilisation antique, ni les garanties de sa survie, ni les gages de sa résurrection.

Le dernier retranchement de l'art antique, la citadelle imprenable de la culture païenne, le Capitole invaincu ou obstiné du sentiment romain était ailleurs.

Le dernier foyer de l'art romain qui resta allumé en Gaule n'était pas le plus pur de tous ceux qui y brillèrent pendant la période gallo-romaine.

C'est seulement sur les sommets du plateau central que le feu sacré de la civilisation latine, quelque affaibli qu'il ait pu paraître, ne s'éteignit jamais complètement en Gaule.

Étrange destinée que celle du peuple arverne et fatale prédestination de la géographie ! Les derniers défenseurs de l'indépendance gauloise et les plus obstinés représentants du sentiment celtique furent aussi les plus fidèles et les derniers adeptes du sentiment latin des vainqueurs de la Gaule.

Retranchés dans leurs montagnes, moins accessibles que les autres habitants de la Gaule aux pénétrations barbares de l'époque des invasions, les Arvernes résistaient mieux et plus longtemps que les autres aux influences indo-germaniques qui venaient délivrer l'âme celtique des chaînes et du sommeil imposés par Rome.

La Valkyrie du Puy-de-Dôme et des Monts Dores semble d'abord avoir méconnu et repoussé Siegfried. En tout cas, elle fut bien longue à s'éveiller.

L'Auvergne est, de toutes les provinces de la France, celle qui peut fournir le plus d'arguments à la vieille théorie romaniste des origines de l'art moderne.

Le style roman a eu, en Auvergne, les mêmes racines, les mêmes sources que dans tout l'Occident de l'Europe, mais il s'est développé sur le plateau central de la France, dans un milieu moins pénétré que les autres des éléments barbares, germaniques et septentrionaux, et plus imprégné des principes païens, romains et gallo-romains.

L'inspiration a été partout la même sans doute. Mais en Auvergne c'est à l'aide de procédés et de moyens presque exclusivement gallo-romains qu'on a poursuivi la solution du problème posé par le onzième siècle au monde moderne.

Il y aurait danger à n'étudier le style roman qu'en Auvergne, comme il y aurait danger à n'étudier les origines de la langue française que dans les patois de la langue d'Oc, dans la langue que les philologues ont appelée romane et qu'on appelle aujourd'hui le provençal.

« Des différences plus sensibles, dit M. Renouvier (*Bulletin monumental*, t. III. pp. 395 et sq.), caractériseraient les nefs d'Auvergne, si on les comparait à celles de Normandie. Plus élancées pendant la première période romane, elles n'admettent pas ces fûts courts et ramassés, ces arches chargées de moulures bizarres, multipliées sur plusieurs ordres. La pratique des voûtes cylindriques et croisées y fut aussi plus avancée et plus constante. Pendant la période de transition les colonnes ne se réunirent pas en faisceau comme en Normandie. Les fenêtres ne se groupèrent pas aussi bien pour s'acheminer au tracé gothique. Plus tenaces enfin dans leur système propre, qui avait acquis dans ses limites une valeur suffisante, on ne les voyait pas tendre d'une manière aussi marquée au style gothique par l'altération de chacune de leurs parties.

« A l'extérieur, les mêmes tendances se révèlent. — Les contreforts, moins nécessaires à des édifices mieux construits, sont plus rares et moins prononcés que dans le Nord. Les tours n'y ont qu'un développement très restreint. Les portails et les fenêtres n'ont pas cette complication d'archivoltes et cette profusion de moulures qui les distinguent ailleurs. Les moulures enfin, dans les endroits qui les admettent, comme les corniches, les tailloirs, ne reproduisent pas les frettes crénelées, les têtes plates et les zigzags normands, mais des dessins particuliers imités largement du style antique. »

Les chapiteaux des églises byzantines de l'Auvergne sont généralement ornés de feuilles d'acanthe, d'animaux (mais d'animaux pas trop fantastiques) et de sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament (Mozat, Volvic, N.-D. du Port, Saint-Nectaire, Issoire).

Les sujets sont d'un grand relief et souvent passablement traités (Caumont, *Architecture religieuse*, 1867, p. 241 et suiv.)

On est frappé, dans les églises de l'Auvergne proprement dite, par la simplicité des portails.

On n'y voit pas, comme dans le Poitou et en Normandie, dans tout l'Ouest, ces archivoltes richement ornées de sculptures fantastiques qui donnent tant d'éclat à certaines façades, comme celles de Civray, N.-D. de Poitiers, Sainte-Marie à Saintes, Aulnay, Angoulême, etc., etc.

La seule richesse de la décoration antérieure consiste dans le luxe de l'appareil, raffinement de l'appareil antique.

Un genre de décoration particulier à l'Auvergne, c'est l'emploi des marquetteries ou mosaïques grossières à l'extérieur des édifices.

Cet ornement était en général réservé pour le chevet et les absides qui l'accompagnent, ou pour le fronton des transepts. Il était formé de pierres rouges, noires et grises, taillées symétriquement en losanges, en triangles.

Les corniches extérieures, assez souvent ornées d'une moulure en damier, sont très saillantes et s'appuient sur des modillons, la plupart du temps ornés d'une suite de moulures imitant des cylindres. On remarque aussi, mais plus rarement, des figures grimaçantes sur les corbeaux.

Le modillon par excellence de l'Auvergne est le modillon à copeaux.

Cela avait frappé les étrangers. M. Essenwein l'avait remarqué.

« Quelques monuments du Languedoc, disait Renouvier, admettent bien les ornements en pierre noire, mais leur emploi est toujours restreint. Ceux d'Auvergne, auxquels les volcans éteints des Monts Dore et des Monts Dômes fournissaient abondamment des laves de couleur, doivent surtout être signalés par l'adoption de ces grandes marqueteries qui décorent l'archivolte des fenêtres, le fronton des transepts et tout le pourtour des absides. »

Cette ornementation, dérivée immédiatement de l'usage qui s'introduisit, dans les derniers temps de l'art antique, de décorer l'extérieur des édifices avec des cordons de briques et des incrustations en terre cuite et en pierre de couleur, et dont la pile de Cinq-Mars, près de Tours, et l'église de Saint-Jean, à Poitiers, nous offrent des exemples remarquables, fut adoptée dans les édifices romans les plus anciens et se prolongea dans quelques pays jusqu'au XIIe siècle. En Auvergne, ces marqueteries tiennent constamment la place des

petites arcatures des galeries absidales qui distinguent les monuments des bords du Rhin et que nous avons observées aussi dans plusieurs monuments du Languedoc.

En résumé, l'École romane d'Auvergne est une école héréditaire de maçons.

Cette école a subi, à un degré moindre que les autres écoles, la pénétration byzantine et la pénétration septentrionale. C'est bien entendu, mais elle n'est pas cependant demeurée indemne de ces deux pénétrations.

Unité de l'art auvergnat. — Les églises N.-D. du Port à Clermont, les églises de Brioude, d'Issoire, de Saint-Nectaire, de Mozat, de Royat, d'Ennezat, de Volvic, ont entre elles des rapports si frappants que quelques-unes paraîtraient avoir été construites par les mêmes ouvriers et sembleraient être l'œuvre, sinon des mêmes hommes, au moins de la même corporation.

M. Mallay, dans son ouvrage sur les églises romanes de l'Auvergne, rapporte qu'au XII[e] siècle, il existait dans cette province, une confrérie de maçons qui se faisaient appeler les *logeurs du Bon Dieu* (Caumont, *Abécédaire architecture religieuse*, 1867, p. 263).

La région dans laquelle a régné l'école romane auvergnate s'étend dans le Puy-de-Dôme, une partie de l'Allier, la Creuse et la Corrèze.

L'influence se fait même sentir dans la Haute-Vienne, dans la Nièvre, dans le Loiret et dans Saône-et-Loire.

QUATORZIÈME LEÇON

17 AVRIL 1893.

L'ILE-DE-FRANCE

MESDAMES, MESSIEURS,

Aujourd'hui je vais m'occuper exclusivement de Paris et de l'Ile-de-France.

Tout ce que je vais dire pourra en grande partie s'appliquer au département de Seine-et-Oise, de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, de la Somme, aux départements de la Normandie et en général au Nord de la France.

Les lois de l'atavisme pèsent sur les peuples comme sur les individus. L'hérédité morale et intellectuelle ne se répudie pas. On disait autrefois : *Dieu seul fait les nobles*. On peut dire aujourd'hui : *Dieu seul fait les races*.

La généalogie n'est ridicule que par l'emploi abusif et étroit que certaines castes aristocratiques en ont fait. La généalogie des races humaines est une loi naturelle qui est au-dessus de l'humanité et dont l'étude sincère éclaire singulièrement l'histoire.

Ne m'accusez pas d'être matérialiste ou fataliste.

Je vous prouverai que j'ai Bossuet et les plus grandes autorités spiritualistes avec moi, et, au besoin, je chargerai de ma défense des avocats qui s'appellent Montesquieu, Michelet et Taine.

L'agitation humaine, l'intervention personnelle des individus et

des peuples a pour corollaire et pour limite la prédestination providentielle. Or, l'hérédité morale, se trouvant en dehors de l'humanité, est la forme la plus tangible de cette prédestination.

La première question qu'un historien consciencieux doit poser à tout état quelconque d'une civilisation, dès que cet état est proclamé comme existant, est celle-ci : D'où sors-tu et quels sont tes antécédents ? Je saurai alors où tu vas. En effet, on n'a pas le droit d'introduire des inconnus ni des gens sans aveu et sans état civil dans le palais, on peut bien dire dans le Temple de l'Histoire.

C'est cependant ce que certains archéologues ont prétendu faire à propos de l'art roman.

Ils nous ont mis en rapports avec des gens sur le passé desquels ils n'ont voulu prendre aucun renseignement.

On nous a présenté de louches suppôts de Rome et de l'Italie, et on a voulu nous faire adopter, comme nos véritables parents, des intrus ultramontains qui osaient s'asseoir à la table de famille et qui n'étaient pas autre chose que de faux ancêtres, que des *majors* de table d'hôte.

Il semble qu'en France on ait eu peur de trop bien connaître ses véritables ascendants.

Dans la crainte de découvrir quelque chose de peu flatteur pour la vanité latine, on n'a voulu faire aucune recherche et on s'est complu à épaissir les ténèbres qui règnent sur les temps antérieurs à l'an mille.

On a peu compris le futur pour avoir voulu ignorer le passé.

Examinons les antécédents du milieu parisien, tel qu'il existait à l'époque qui nous occupe.

Analysons les souffles divers qui ont concouru à composer l'atmosphère morale et artiste qu'on respirait à Paris et dans l'île de France au commencement et pendant le cours du XI[e] siècle.

Dressons l'inventaire des substances rencontrées ou à rencontrer dans ce qui a été le bouillon de culture de l'art parisien au moment de la naissance de l'art moderne.

Premier élément : *l'élément celtique*. — Cet élément, quelque certaine que puisse être son existence au point de vue ethnographique, est assez difficile à reconnaître, à fixer et à isoler pendant les sept premiers siècles de l'ère.

Il se manifeste cependant dans une décoration expressive que les artisans gallo-romains donnent inconsciemment ou subrepticement aux parements des assises des édifices et aux parois des sarcophages. Les observations que j'ai faites à cet égard et qui portent sur tout le territoire de la Gaule, de l'Océan au Rhin, devraient, ne fût-ce que par analogie, être appliquées au périmètre de Paris et de l'Ile-de-France.

Vous verrez ce soir qu'ils sont directement applicables.

J'en ferai, dans la seconde partie de l'année, une étude spéciale où la question sera traitée d'ensemble.

Aujourd'hui, vous me croirez sur parole, sur simple indication et me ferez crédit pour la démonstration complète.

Vous ne perdrez rien pour attendre.

Les bijoux et les ustensiles gaulois trouvés à Paris ou dans l'*Ile-de-France* sont semblables à ceux des autres provinces où règne l'art gaulois et la civilisation celtique avant la conquête.

Deuxième élément : le gallo-romain ; l'art païen de Rome. — Les *Parisii* subirent profondément, comme les autres peuples de la Gaule, la honte de la domination romaine avec le corollaire de sa civilisation anti-nationale et de son énervante prospérité.

Ce fut l'avilissement de la conscience celtique par la richesse et par l'argent.

Les traces de cette domination romaine sont très nombreuses à Paris.

L'île de la Cité, siège primitif de la ville gauloise, fut couverte de constructions romaines et de monuments exécutés par les vainqueurs ou par l'aristocratie des indigènes devenus leur complice. On ne peut pas toucher au sol de la cité sans rencontrer des substructions romaines.

Les preuves abondent :

Monuments et cippes découverts à Notre-Dame le 16 mars 1711, lorsqu'on creusa le caveau destiné à la sépulture des archevêques de Paris.

Ils sont conservés en partie au musée de Cluny. C'était l'œuvre des trois ordres déjà directeurs de la société politique, le clergé, la noblesse et la bourgeoisie, cette dernière représentée par les Nautæ parisiaci, les entrepreneurs du transport par eaux sur la

Seine et par les chambres de commerce au Ier siècle de l'ère sous Tibère c'est-à-dire par ceux qu'on a appelés (voyez Guilhermy) *les ancêtres directs de nos échevins d'autrefois et de notre conseil municipal.*

Un grand édifice public était élevé sur l'emplacement actuel du Palais de Justice.

Puis, le centre parisien grandissant avec l'influence romaine déborda sur la rive gauche de la Seine.

Thermes et palais de Julien où cet empereur fut proclamé en 360, Valentinien et Valens y passèrent l'hiver de 365.

Les Arènes de Paris situées sur le Mons Leucoticius. Elles ont été dernièrement retrouvées rue Monge.

Voir dans l'*Itinéraire de Paris* par Guilhermy un bon résumé de l'état romain et gallo-romain de Paris.

La romanisation de Paris et de l'Ile-de-France fut très grande et très profonde. Cependant, au point de vue de l'art, elle ne survécut pas à l'invasion des Barbares.

Tout disparut, dans l'esprit du peuple, sous l'alluvion chrétienne et de plus en plus orientale d'abord, puis sous l'alluvion franque, wisigothe et germanique.

Les tombeaux, les bijoux et les ouvrages d'orfèvrerie, les témoignages des arts usuels et populaires nous serviront à le prouver.

Les personnes qui n'ont pas assisté aux démonstrations produites ici, pendant la première année du cours, au sujet des sentiments d'horreur et de haine inspirés au monde chrétien par la civilisation antique, sont priées de relire Cassien et Salvien. Il y a des éditions à bon marché dans la *Patrologie* de Migne. Les monuments justifient et contrôlent les indications fournies par les textes sur l'orientation nouvelle des sentiments de la société et de l'esprit public.

« Et nous nous étonnons, disait Salvien (*De Gubernatione Dei*, liv. IV), que Dieu ait livré nos provinces aux Barbares, quand leur pudeur purifie la terre encore toute souillée des débauches romaines. »

Dès qu'on fut débarrassé enfin de la police romaine, dès qu'on fut délivré de la haute surveillance des gendarmes étrangers, dès qu'on eut vu disparaître le dernier des compères et des mouchards

que les garnisaires romains, grâce à un savant système d'engrenage social, entretenaient dans l'aristocratie et dans la classe moyenne des financiers, des marchands et des enrichis, l'art officiel, l'art latin et romain, privé du patronage des agents de l'autorité, ne compta plus pour grand'chose en face d'une population retrempée aux sources populaires et rurales et fortement mélangée de recrues barbares. Les descendants dégénérés et décadents du flatteur déporté d'Auguste, les Ovide de bas étage du ve et du vi^e^ siècle n'avaient pas besoin d'aller en Crimée pour s'écrier : *Barbarus his ego sum*. C'était devenir étranger sur place et dans sa patrie que de rester romain dans un milieu renouvelé au moral comme au physique. Le monde de souche aryenne et orientale, même en Occident, avait reconquis l'ingénuité de son âme, l'indépendance de son tempérament intellectuel, la liberté de ses mouvements réflexes et la sincérité de ses allures de race.

En effet, les prolétaires ruraux, les paysans, les *pagani*, sombres et muets témoins de l'avilissement des classes dirigeantes, n'avaient pas été entamés aussi profondément par la corruption romaine. Ils avaient pu conserver intact le dépôt des instincts nationaux.

Des monuments existent pour prouver qu'ils assurèrent, dans une certaine mesure, la survivance du génie de la Gaule et pour établir l'intervention partielle de celui-ci, à l'heure critique de la formation de l'art moderne.

Les exploiteurs de l'ordre de choses antérieur ayant disparu d'une part et, d'autre part, la matière première, le troupeau des exploités s'étant complètement modifié, le vieil instrument de gouvernement inventé par l'antiquité païenne n'avait plus de raison d'être et n'avait plus le moyen de fonctionner.

Depuis que Jésus avait parlé, les esclaves étaient en grève et l'humanité respirait une autre haleine que le vent empesté de la décadence latine, vivait d'un autre pain que celui des largesses impériales distribué à la porte des cirques, parlait en matière d'art un autre langage figuré que celui de la grammaire vitruvienne. L'industrie populaire des tombeaux destinés aux prolétaires, l'hommage touchant du pauvre au pauvre, le témoignage sincère de regret donné par un parent, qui n'est pas assez riche pour offrir à un mort aimé le mensonge administratif d'une bière de marbre

sortie des ateliers officiels ne travaillant que pour les clients de l'art latin, — la disparition même, à un moment donné, de cet art de commande imposé par la mode et par la vanité des nobles et des bourgeois latinisés,... tout cela nous révèle que l'art romain, entretenu chez nous facticement, pendant de si longues années, se trouva, un beau jour, sans adeptes, comme il y avait été sans racines. Les morts eux-mêmes n'en voulaient plus. Quant aux Dieux païens qui se seraient contentés de ses derniers hommages et dont la clientèle aurait vécu de ses restes, ils s'étaient évanouis.

Voilà ce que nous racontent avec plus d'éloquence qu'un livre ou qu'une chronique, voilà ce que nous dépeignent les fouilles pratiquées depuis quarante ans dans les principaux cimetières mérovingiens de Paris, à Montmartre, à Sainte-Geneviève, à Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Marcel. Voilà ce que vous verrez ce soir.

En présence de l'hostilité ou de l'indifférence non moins redoutable des populations nouvelles, l'effondrement de l'organisation latine avait été complet. Tout était à réviser dans le pacte social qui régissait l'univers. Le droit romain aura besoin, encore une fois, de se retremper dans la force avant de consacrer de nouveau l'expression de celle-ci. Les inventeurs de ce droit, héritiers des vieux bandits du Latium, étaient ramenés au berceau de leur entreprise.

Ils avaient à remonter sur nouveaux frais leur maison de commerce et leur agence de domination universelle, en complotant dans les cavernes et les montagnes de leur pays, pour s'entretenir la main et en guettant le moment propice pour détrousser une seconde fois l'Europe trop confiante.

Ils retournaient à l'éternelle école de leurs Abruzzes.

Pendant mille ans ils auront à se faire vagabonds et proscrits avant de redevenir magistrats et proscripteurs.

Pardonnez la liberté de mon langage. Tacite a pu impunément pratiquer cette liberté sous les empereurs romains, même en parlant contre son pays : *Solitudinem fecerunt, pacem appellant.*

Il serait dangereux aujourd'hui d'en dire autant en France, dans certains endroits.

Mieux vaut goujat debout qu'Empereur enterré. Cet axiome

fut la maxime appliquée par l'Occident envahi et certain de devenir barbare de deux manières à la fois : 1° par retour à un état antérieur ; 2° par contact avec des civilisations, sœurs de la civilisation primitive.

En effet, le monde occidental s'était fait chrétien d'abord et se fit ensuite volontairement barbare, pour mieux et plus complètement échapper au bagne de la civilisation païenne de l'antiquité.

La question sociale, en s'emparant des esprits et en les ameutant contre la culture romaine, rompit le pacte en vertu duquel l'art latin continuait à s'imposer à des races différentes de lui ; et la religion nouvelle partie de l'Orient amena forcément avec elle une culture différente et un art profondément empreint des marques de son origine.

Troisième élément : élément chrétien, syrien, néo-grec. Les origines de l'Église de Paris sont enveloppées d'obscurité. Les controverses les plus vives et les plus prolongées se sont élevées sur la question de savoir si saint Denys, son premier évêque, était le Denys *Aréopagite* converti dans Athènes par les prédications de saint Paul, ou s'il ne serait pas un autre personnage du même nom, envoyé dans les Gaules vers le milieu du IIIe siècle seulement et martyrisé pendant la persécution exercée par Décius.

Ce qui demeure incontesté, c'est que le fondateur et le premier évêque de l'église de Paris portait le nom de Dionusios (Denys), et qu'il fut assisté dans ses travaux apostoliques par deux compagnons, le prêtre Rustique et le diacre Éleuthère, et qu'ils moururent tous trois martyrs.

L'église de Paris, comme celle de Lyon et de Vienne (Isère), a donc indiscutablement une origine grecque.

Première influence, néo-grecque et orientale.

La liturgie primitive est grecque.

Les plus anciennes inscriptions chrétiennes sont grecques.

Grecque et orientale était l'église de Paris, grecque et orientale elle resta comme le milieu où elle se développait, même pendant le déluge des invasions. De ce fait les preuves abondent.

La présence en Gaule de certains éléments ethniques orientaux très importants a été constatée depuis longtemps. Je veux parler des Syriens qui vivaient chez nous pendant la période mérovin-

gienne, y conservaient l'usage de leur langue, de leurs mœurs et de leurs arts qui étaient néo-grecs. Nous nous en sommes longuement occupés l'année dernière.

Autre voie de communication avec l'Orient : les Goths, les Barbares, les Wisigoths, dont nous parlerons tout à l'heure.

Tout ce que nous savons par les textes se trouve confirmé par l'examen et l'interrogatoire des monuments.

Grâce à l'activité d'un homme sincèrement ami de l'histoire parisienne, M. Vacquer, agent voyer de la ville de Paris, qui depuis quarante ans n'a pas cessé de présider ou d'assister à toutes les fouilles opérées dans le sol de nos rues, Paris possède une sorte de musée de Latran, d'où les origines chrétiennes et orientales de l'art moderne de l'Europe, se dégagent très nettement, tout comme à Rome, mieux qu'à Rome, peut-être. Une simple série de monuments très modestes, des cercueils de plâtre consciencieusement recueillis, après avoir été restitués par le sol, professe un lumineux enseignement. Les conséquences en seront très considérables, quoiqu'on ne s'en doute pas.

Le musée Carnavalet proclame jusqu'à la plus criante évidence d'où nous est venu le renouvellement.

C'est là que vous pourrez voir combien Gibbon, dans sa haine inintelligente du christianisme, combien ses élèves et ses imitateurs nous ont trompés quand ils ont prétendu que l'empire chrétien, que le bas empire n'avait été que la décadence, que la décrépitude de l'empire païen, latin et romain, que la décomposition spontanée du vieux monde, que la continuation de l'art académique et aristocratique de la Gaule romanisée.

C'est une grave erreur de croire à la survivance indéfinie, sous le régime chrétien, de l'ancien ordre de choses. La chaîne des traditions immédiates avait été rompue par suite de la disparition des anciennes classes dirigeantes et par l'avènement des classes populaires précédemment opprimées et mêlées, pendant les invasions, aux races nouvelles, tout au moins rapprochées d'elles par une foi commune et par un commun idéal atavique d'émancipation morale et politique. Vous verrez que ce ne sont pas des mots, mais des faits.

Longtemps étouffé par une civilisation factice, par une conspira-

tion criminelle, le tempérament ethnique des populations autochtones se ranime et prend en plein soleil une place qui ne lui est plus dérobée ni marchandée.

L'art populaire du VIe, du VIIe et du VIIIe siècle, nous le savons déjà surabondamment par les fibules, n'était pas la dégénérescence de l'art romain.

Il n'en était pas l'imitation ni la conséquence.

Il en était, au contraire, avant tout, la négation, la bravade, l'insolent et provocant mépris.

C'était une protestation de la conscience indignée.

On imitait tout, on acceptait tout pourvu que le modèle ne fût pas romain.

Je commente par avance les monuments que je vous ferai toucher ce soir.

A côté du luxe et de la richesse de l'art romain, de l'art antinational qui s'étalait chez nous, introduit par la force, entretenu par la plus injuste des organisations sociales, par la plus ignoble des combinaisons d'intérêts, dans un monde qui finit au milieu d'une abjecte pourriture, que voyons-nous apparaître tout d'un coup : un art tout nouveau, radicalement différent, tout modeste, incomparablement pauvre et misérable, sans aucun trait d'union avec le style occidental du passé.

Les modèles romains ne manquent pas cependant.

Le sol en est couvert ; on en est entouré. Ils s'offrent à tous les regards au VIe siècle comme au XIXe.

Le Français chrétien et pauvre, une fois qu'il est débarrassé de toute pression, aime mieux tout ignorer que de rien devoir à un passé qui lui fait horreur.

Dans le seul luxe qu'il se permette, à savoir quelques ornements estampés sur un cercueil de plâtre, le prolétaire parisien ne veut pas dormir son dernier sommeil sous la flétrissure d'un signe païen ou romain.

Il estampe et reproduit à satiété des modèles qui lui sont venus d'Orient avec les reliques de quelques martyrs. Il les altère par des interprétations et des surmoulages successifs. Il les copie, sans les comprendre toujours, graphiquement. Mais, quand les modèles orientaux et syriens lui font défaut, il aime mieux créer une œuvre

enfantine et grotesque que de surmouler les plus beaux motifs décoratifs de l'art romain qui sont cependant sous sa main.

C'est une haine de race qui se trahit. Les riches avaient été moins difficiles; les sarcophages de marbre des ateliers d'Arles n'avaient pas proscrit l'intervention de l'art païen et romain.

Voilà le grand enseignement que renferme le Musée Carnavalet, qui ainsi se trouve bien être par excellence le Musée de la Révolution.

On avait cru ne le dédier qu'à l'histoire de la Révolution française qui, elle, n'était qu'une révolution politique.

Il est devenu, sans s'en apercevoir, le Musée d'une Révolution bien plus grande, bien plus auguste, bien plus respectable, qui s'appelle le christianisme et qui celle-là est une Révolution sociale, dont nous sentons encore les effets bien que nous ne sachions pas toujours en discerner les causes.

Quatrième élément : l'élément barbare. — Il nous sera souvent assez difficile de séparer cet élément de son premier amalgame avec l'art byzantin et néo-grec.

Je n'ai pas à revenir sur ce que je vous ai dit des Goths et des Wisigoths d'une façon générale ; mais seulement au point de vue particulier parisien.

La vieille basilique de Saint-Vincent, devenue plus tard Saint-Germain-des-Prés, fut fondée sous une influence néo-grecque, byzantine ou plus exactement byzantino-barbare, sous l'influence wisigothique.

Dom Bouillard débute ainsi dans son *Histoire de Saint-Germain-des-Prés* :

« L'abbaye de Saint-Germain-des-Prés est un illustre monument de la piété et de la magnificence de Childebert, fils et successeur du grand Clovis.

« Il la fonda quelques années après avoir fait la guerre en Espagne à Teudis, roi des Visigoths, ennemis mortels des Français. Clotaire, frère de Childebert, se joignit à celui-ci, les deux fils de Clovis s'emparèrent de l'Aragon et assiégèrent Saragosse.

« Les deux rois promirent de laisser les Visigoths en paix à deux conditions : l'une que l'arianisme serait entièrement banni de l'Espagne ; et l'autre qu'on leur donnerait la tunique de saint Vincent.

— Childebert apporta la tunique à Paris avec beaucoup de solennité. Quelque temps après il résolut de bâtir une église pour y mettre cette sainte relique et une grande croix qu'il avait apportée de Tolède. » « Cette croix était d'or et d'un grand prix, tant par son poids que par le nombre et la grosseur des pierreries qui en faisaient l'ornement (Gislemar, *Vie de S. Droctovée*) ».

Je vous ai expliqué depuis trois ans *comment et pourquoi les Wisigoths furent les porteurs de la culture byzantine.*

Comment furent-ils les porteurs de cette culture ? Rappelez-vous les monuments de la Bourgogne, des Pyrénées-Orientales, des Hautes-Alpes, du Languedoc et de la Provence.— Bandes dites lombardes, arcatures, sarcophages du Sud-Ouest, grammaire de l'ornement. Si, à propos des bandes lombardes, nous ne constatons leur présence qu'au XIe siècle, c'est que les monuments antérieurs qui avaient conservé simplement la tradition transmise par les Barbares avaient disparu.

Pourquoi furent-ils les porteurs de cette culture? Réponse :

Rapports directs et immédiats des Goths avec l'Asie-Mineure et avec la Syrie. Les premiers apôtres des Goths furent des Orientaux et des Syriens. Ulphilas, le grand évêque des Goths, alla plusieurs fois à Constantinople.

« Dès le règne de Constantin, un évêque syrien nommé Audæus, qui enseignait les erreurs des quatuordécimans et des anthropomorphites, exilé pour sa résistance au concile de Nicée, s'était enfoncé dans le pays des Goths où il avait fondé des églises et des monastères. » (Ozanam, *La civilisation chrétienne chez les Francs*, éd. 12e, p. 36).

Saint Jean-Chrysostome pressait de ses efforts le grand ouvrage de la conversion des barbares, dont le spectacle le ravissait : il y voyait les prophéties accomplies, et, selon la parole d'Isaïe, les loups devenus dociles et les lions domptés. Par ses soins, les Goths eurent à Constantinople leur église nationale et les saints mystères y furent célébrés en leur langue. Ceux qui campaient au nord de l'empire lui envoyaient un diacre chargé des lettres de leur chef et voulaient recevoir un évêque de ses mains (Ozanam, *La civilisation chrétienne chez les Francs*, p. 32).

L'église des Goths adressa à celle de Cappadoce qu'elle honorait

comme sa métropole, une lettre comparable à celle des chrétiens de Lyon aux chrétiens de Smyrne (Ozanam, *La civilisation chrétienne chez les Francs*, p. 30).

Les Goths avaient toutes sortes de communications directes avec l'Asie-Mineure et avec la Syrie. Tandis que plus tard les Goths de l'invasion se laissaient gagner par l'arianisme, on voit une autre partie de ce peuple, restée sédentaire au nord de la mer Noire, persévérer dans l'orthodoxie. Deux de ses prêtres, Sounia et Fretila, écrivent à saint Jérôme et le consultent sur les variantes de la Vulgate et de la version alexandrine. Le solitaire de Bethléem admire ce zèle des écritures; il ne voit pas sans émotion les blondes armées des Gètes portant avec elles leurs sanctuaires mobiles et les dressant comme le tabernacle au milieu du camp d'Israël.

Si, sans vouloir tenir compte de tout ce que je viens de vous dire des influences prédominantes en Gaule du *prince* des arts barbares (je veux parler de l'*art goth*), vous m'objectez que l'art à Paris était plutôt *franc* que goth, je répondrai :

Le tempérament de l'art *franc* était le même tempérament que celui de tous les barbares avec un sens d'intransigeance en plus. Nous l'avons étudié dans les manuscrits et dans les fibules. Il est peu différent du sentiment de l'art wisigoth et de l'art burgonde.

Quand les influences exercées par l'art oriental et néo-grec pendant les temps mérovingiens et carolingiens et portées dans toute la Gaule par les barbares, en dehors et à côté des communications directes, commençaient peut-être à s'affaiblir, — le vent se mit à souffler de nouveau avec violence dans la même direction.

Le bienheureux Guillaume de Verceil, de race gothique (*Suevus* ou Suédois), après avoir, à Cluny, à Dijon, en Normandie, introduit la main d'œuvre italienne et l'architecture byzantine barbare (nous le savons par des textes et je vous l'ai prouvé par des monuments), vint en personne, à la prière du roi Robert, s'installer à Paris pour y organiser la réforme matérielle et morale de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

Ce réformateur religieux, doublé d'un constructeur et d'un artiste que vous connaissez déjà par la leçon sur l'art du XIe siècle en Bourgogne, ce puissant organisateur auquel plus de quarante monastères français obéissaient au moment de sa mort, en 1031, n'a pas dû se

rendre à l'invitation du roi Robert sans profiter des dispositions favorables de celui-ci.

Son action si puissante à Dijon et en Normandie, où nous le retrouverons bientôt, ne put pas être nulle à Saint-Germain-des-Prés, dans le premier tiers du XIe siècle, au moment où la basilique était reconstruite. Nous rechercherons les traces de cette action. On a donc eu tort de nier la vraisemblance de tout contact de l'art roman du XIe siècle avec l'école italienne de la Lombardie. Guillaume ne dut pas se comporter à Paris autrement qu'il se comporta à Cluny, à Dijon et en Normandie.

Tout cela n'est pas de nature à faire nier l'existence de tout rapport avec le style lombard.

Vous voyez qu'à Paris, de toutes manières, l'art est obsédé de préoccupations orientales et soumis à des pressions néo-grecques et byzantines, même sous leur forme barbare.

A propos de Paris, je dois dire deux mots du roi Robert (996-1631).

Le règne du roi Robert fut certainement le témoin de la construction d'un très grand nombre d'édifices religieux.

C'est sous le règne du roi Robert que se fit la propagande de certains éléments de décoration et de certains principes, de certains procédés que nous suivrons à la trace en démontrant à qui il faut en attribuer l'importation.

Rappelons que Constance de Toulouse fut la femme de Robert, après que Berthe, la princesse bourguignonne, eut été répudiée par ordre du pape Grégoire V.

Constance était fille de Guillaume Taillefer, comte de Toulouse. Elle remplit la cour de France, au dire des historiens, d'Aquitains et d'Auvergnats, qui apportèrent leurs costumes, leurs mœurs, leurs manières de vivre et leurs arts.

Je signale ce fait : il est absolument contemporain du développement de la manière de bâtir en pierre qui se révéla, suivant Raoul Glaber, à partir de l'an 1003. La *blanche robe des églises* dont il parle pourrait bien avoir été taillée dans une étoffe tirée du Midi.

N'oubliez pas que c'est sous le règne de Robert que se produisit le grand mouvement de renouvellement universel signalé par Raoul Glaber.

Ne nous étonnons donc pas si nous retrouvons, dans l'analyse de l'ensemble de l'art du commencement du XIe siècle, certains éléments venus du Midi, tout en restant barbares.

La présence dans le Nord de deux reines de France, élevées et nourries au sud de la Loire, n'était pas faite pour diminuer l'influence gothique et néo-grecque ressentie par toute la France, même par la France du Nord, par l'Ile-de-France et dans le lieu de séjour par excellence des fondateurs de la monarchie mérovingienne dès le VIIe, le VIIIe et le IXe siècle.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

L'abbaye de Saint-Germain-des-Près a été détruite cinq fois sous les Normands avant d'être reconstruite sous le roi Robert, en même temps que les abbayes de Bernay et de Jumièges (1025-1031). Il reste de vieux débris de la basilique de Childebert qu'on avait jetés et abandonnés à Saint-Denys ; ils sont très curieux et ornés d'une croix analogue à celle que l'on voit sur un des chapiteaux du musée de Nantes. — Des corbeaux sont couverts d'entrelacs.

Quelques chapiteaux postérieurs, datant de la première moitié du XIe siècle, trahissent une influence gallo-romaine; ils sont ornés de figures (Dieu bénissant, centaures); ces représentations, bien que fort grossières, sont d'un esprit tout à fait latin.

Sur certains chapiteaux, l'élément végétal domine avec des palmettes de physionomie gréco-orientale, sans rien de corinthien.

Sur la tombe de l'abbé Morard, on a trouvé un bâton très orné, faisant office de crosse, décoré d'entrelacs carolingiens.

La basilique Sainte-Geneviève, construite par Clovis après la victoire de Vouillé (506), avait des frises (fragments conservés à l'école des Beaux-Arts) ornées d'entrelacs pareils à ceux qui se rencontrent sur les parapets en Lombardie. Il y avait aussi des animaux fantastiques dans le style des bronzes de Bernward d'Hildesheim. — Une autre frise représentait le zodiaque; il y en avait un dans beaucoup d'églises du XIe siècle. Les représentations des mois sont restées les mêmes. — Une série de chapiteaux à entrelacs, combinés avec des oiseaux et des palmettes orientales, est si belle qu'on pourrait la dater du XIIe siècle.

Dans les tombeaux en plâtre de ce Musée Carnavalet, *survivances celtiques*; stries contrariées en zigzags (comparer les tombeaux de l'Ouest, ceux de Poitiers, Angers, Cologne; le guerrier Gaulois du Musée d'Avignon).

GUILHERMY. *Itinéraire archéologique de Paris*. Église de Saint-Germain-des-Prés.

DOM BOUILLART. *Histoire de Saint-Germain-des-Prés*.

ALBERT LENOIR. *Statistique monumentale de Paris*.

ALEXANDRE LENOIR. *Le musée des monuments français. Journal et musée des monuments français. Catalogue du musée des monuments français.*

L'abbé Lebeuf. *Histoire de la ville de Paris et de tout le diocèse de Paris.*

SAUVAL. *Histoire et recherches des antiquités de Paris.*

Abbé VALENTIN-DUFOUR. *Bibliographie artistique, historique et littéraire de Paris avant 1789.*

QUINZIÈME LEÇON[1]

26 mai 1893

LE BEAUVAISIS

Mesdames, Messieurs,

Nous étudierons aujourd'hui un chapiteau du Musée de Beauvais, datant du XIe siècle. Il représente des personnages montés sur des animaux fantastiques et tenant à la main une gerbe de crossettes en forme de points d'interrogation. L'exécution est on ne peut plus sauvage et primitive; les figures sont comme taillées à la serpe; elles sont pourvues de ces petites oreilles haut juchées caractéristiques du XIe siècle. La facture procède des traditions gallo-romaines; mais l'inspiration n'a rien de romain.

L'animal, support de personnages debout, est un principe oriental. Les sculptures assyriennes en fournissent de nombreux exemples dès la plus haute antiquité (cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. II). Les bas-reliefs colossaux de l'Assyrie et aussi les statuettes, les pierres gravées, les cachets si nombreux sont couverts de personnages juchés sur des tigres ou même sur l'aigle à deux têtes, qui devint plus tard l'aigle héraldique de Russie.

La coutume de ces représentations se répandit en Occident avant la diffusion du christianisme. Les soldats romains rappor-

1. Résumée d'après les notes prises au cours.

taient de leurs garnisons en Orient certaines traditions ou idées populaires de l'Asie Mineure. On a trouvé sur la stèle d'un légionnaire, qui avait fait un long séjour en Orient, la représentation d'un Jupiter monté sur un taureau et d'une Junon également debout sur un animal (voir l'article de Salomon Reinach sur le Jupiter Dolichenus dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio).

Après la venue du christianisme, on ne connut d'abord cette tradition iconographique que sous sa forme romanisée et l'on s'abstint de la copier. La tradition se renoua quand nos pères retournèrent en Orient. Ils n'étaient pas des archéologues; mais leur instinct les portait à révérer et à imiter ce qui venait de ce pays, berceau de leur religion. Ils acceptèrent oriental ce qu'ils avaient refusé romain.

Entrée dans notre art, cette coutume s'y développa rapidement. On la trouve non seulement sur le chapiteau de Beauvais, mais sur de nombreux tombeaux. Par exemple : sur le tombeau de Jean, fils de saint Louis, à Saint-Denis, † 1247, un animal sert d'escabeau au personnage. De même, sur le tombeau de Philippe, frère de saint Louis, mort très jeune. L'animal tient dans sa gueule la cuisse d'un autre animal, ce qui se voit très souvent dans les griffons orientaux. — Sur le tombeau de Clovis Ier (première moitié du XIIIe siècle, un animal sert aussi de support).

Sur la plaque tombale, à émail de Limoges, de Saint-Denis, même motif ; l'ornementation, avec ses fleurs à enroulements géométriques, en est d'ailleurs purement persane (Cf. aussi la mosaïque carolingienne de Germigny-les-Prés).

On croit souvent qu'on plaçait un lion aux pieds des hommes, comme symbole de courage et un chien, aux pieds des femmes, comme symbole de fidélité. On ne s'inquiétait pas à cette époque de symboliser le courage ou la fidélité par l'un ou par l'autre animal, puisque Richard *Cœur de Lion* a un chien à ses pieds et qu'un grand nombre de femmes ont de tout autres animaux que des chiens. La représentation de l'animal sous le personnage était seulement une marque d'honneur comme chez les Assyriens.

En Lombardie, on retrouve la même habitude, mêlée à d'autres éléments tout à fait orientaux et mêmes indiens.

Les fonts baptismaux de Liège, belle fonte du XII[e] siècle, sont soutenus — comme la mer d'airain du temple de Salomon, reconstituée d'après les livres saints — par des taureaux.

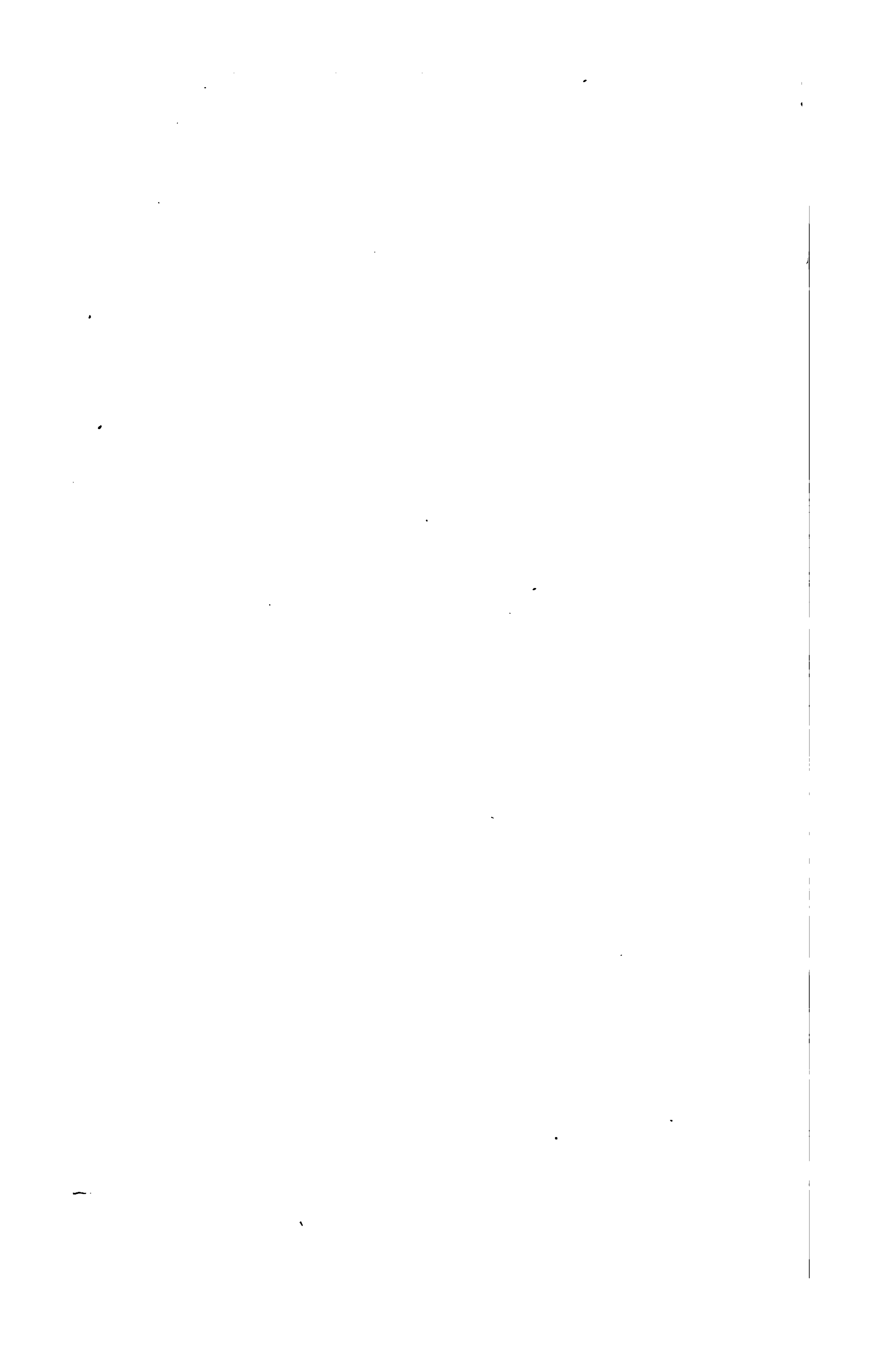
Enfin, il faut signaler, comme preuve de ce contact avec l'art assyrien, le lion que l'on voit à Bamberg sur la tombe de Clément II : c'est une bête nerveuse, musclée, vivante comme celles de la sculpture asiatique.

L'autre élément à remarquer sur le chapiteau du Musée de Beauvais est la crossette en faisceau, le point d'interrogation que l'on retrouve sur beaucoup d'autres chapiteaux (Cf. Woillez, *Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis*, chapiteaux de Fay Saint-Martin, de Saint-Leu d'Esserent, d'Allonne).

En Bretagne, la crossette, élément à la fois celtique et oriental, est représentée sur plusieurs chapiteaux (par exemple à Fouesnant, à Dinan, au mont Saint-Michel, etc... Conférez aussi une médaille celtique en or, publiée dans le *Congrès archéologique d'Angers* 1871, et représentant un homme tenant une crossette à la main).

On la trouve encore, avec d'autres éléments barbaro-byzantins, en Italie, sur le ciborium de Bagno-Cavallo qui date du VIII[e] siècle (voir Cattaneo, fig. 29, 51, 85), à Rome, sur un puits de la fin du VIII[e] siècle au ministère de l'agriculture (Cattaneo, fig. 97) ; sur une œuvre authentiquement lombarde du Musée de Vérone, sur le ciborium de San Giorgio della Valpolicella, daté de 712 et signé du Magister Ursus. — La fréquence du point d'interrogation dans les œuvres lombardes des Comacini n'est pas un fait isolé.

D'où provenait-il, ce point d'interrogation, à Alexandrie comme à Poitiers (chapiteau du temple Saint-Jean), en Afrique, à Rome, à Venise comme dans toute la France et l'Europe occidentale ? Il venait de Syrie, il venait de Palestine. Il avait été rapporté par le canal chrétien, c'est-à-dire par le canal de la Méditerranée.



SEIZIÈME LEÇON[1]

8 MAI 1894

LE SOISSONNAIS

MESDAMES, MESSIEURS,

Le Soissonnais est le berceau des rois de la première race, le noyau de la nation française. C'est le pays d'origine des Francs Ripuaires ; le sol y est saturé de tombes franques ; l'art s'y ressent du contact direct avec les barbares de race pure (Voir *Bull. arch. du comité des travaux historiques*, 1891. — Pilloy, *La question franque*. — *Les fouilles de Caranda*, par G. Moreau.— (E. Lefèvre-Pontalis, *Les chapiteaux de Chivy*, Gazette archéologique, 1887, p. 30).

L'église de Morienval, dont le collatéral date du XIe siècle, a des chapiteaux remarquables dont l'ornementation est la continuation de l'art barbare et n'a rien de commun avec les modèles romains. Et pourtant ces modèles ne manquaient pas ! Tout à côté, les ruines de Champlieu offraient des matériaux et des chapiteaux tout taillés. Ce sont, au contraire, les motifs des fibules franques que les ouvriers romans développent sur leurs chapiteaux. On y trouve le cheval (comme à Reims et à Sainte-Honorine), les crossettes, l'aigle byzantino-ravennate, les animaux fantastiques affrontés, l'enroulement avec les mêmes formes que sur les dolmens de Bretagne et sur les fibules anglo-saxonnes et sur les bronzes celtes des tumulus.

1. Résumée d'après les notes prises au cours.

Dans la même région, près de Morienval, un petit oratoire du XIe siècle dédié à sainte Berthe conserve un chapiteau orné d'une manière tout à fait barbare. Il est remarquable que, dans cette contrée, l'élément barbare a un accent de sauvagerie, mais aussi de personnalité, bien plus marqué qu'en Auvergne par exemple. C'était pourtant un pays riche et peuplé d'abbayes importantes et de châteaux; mais c'était en même temps un milieu de race purement franque et ayant conservé sans altération ni mélange ses instincts primitifs.

A Saint-Leu d'Esserent, un chapiteau a la même ornementation primitive et barbare que celui de Sainte-Berthe, et l'on retrouve aussi cette ornementation sur la poterie mérovingienne et les bijoux.

L'église de Bruyères a une série de chapiteaux extrêmement curieux, avec des personnages incohérents et d'une telle extravagance que leur inspiration barbare ne peut être niée.

A Saint-Léger de Soissons, chapiteau cubique décoré de palmettes que l'on retrouve dans un grand nombre d'églises, comme celle de Saint-Thibault à Chivy. Le système des feuilles traitées comme des rainures, que l'on constate à Saint-Marc de Venise et sur de nombreux puits vénitiens (conf. Cattaneo), se retrouve à Saint-Médard de Soissons, à Oulchy (plusieurs chapiteaux d'Oulchy ont été remis au point, mais sur des moulages). L'élément monstrueux et grotesque (bras et têtes représentés en des attitudes et des expressions excentriques) abonde à Jouaignes et dans la contrée. A Saint-Restitut, autre série de chapiteaux intéressants, un entre autres avec des oiseaux comme ceux des fibules, et des palmettes. Sur un autre, la palmette a une allure égyptienne et la facture semble procéder du travail du bois.

A Trucy en Laonnais, les chapiteaux sont couverts de têtes d'animaux monstrueux ou étranges. Sur l'un d'entre eux est représenté le Jupiter gaulois armé de son marteau, le Dispater accompagné de sa déesse. L'expression ici est bien gallo-romaine, si l'inspiration est gauloise, et il est très curieux de constater, dans une église chrétienne du XIe siècle, la survivance de ces éléments païens. Ce chapiteau est accolé à un chapiteau à grandes feuilles de lotus nettement égyptien (Conf. *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, t. XLI sur le Dispater; *Musée de Saint-Germain*, catalogue de Salomon Reinach; musée de Dijon, stèle).

A Trucy, également, tailloirs décorés d'anneaux entrant les uns dans les autres, système byzantino-barbare et très fréquent en France (V. aussi Cattaneo, fig. 159 et les 4 volumes de Fleury, *Antiquités du département de l'Aisne*).

A Chivy, série de chapiteaux à collerettes et crossettes, dont nous avons vu la provenance syriaque et peut-être aussi celtique. Anneaux enlacés, enroulements en S celtique. Là, comme en beaucoup d'autres monuments, il y a eu deux états successifs de l'église romane ; on constate souvent l'emploi des chapiteaux accolés et retaillés.

A Mont-Notre-Dame, chapiteaux grotesques et barbares dans la crypte, et également à Berneuil, Rivière, etc.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA SEIZIÈME LEÇON

VIOLLET-LE-DUC. *Dict. Architect.*, t. VIII, p. 204. — L'École de sculpture de l'Ile-de-France, à propos de l'église de Morienval.

J. PILLOY. *La question franque au Congrès de Charleroy* (*Belgique*). — *Le cimetière carolingien d'Essigny-le-Petit, et la fibule de Crépy en Laonnais* (Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, année 1890, p. 101 à 110).

E. MOREAU. *Les fouilles de Caranda.*

LEFÈVRE-PONTALIS. *Article sur l'église de Morienval* (Seine-et-Oise). *Gazette arch.*, 1888, p. 34.

DIX-SEPTIÈME LEÇON [1]

10 MAI 1893

LA PICARDIE

MESDAMES, MESSIEURS,

L'élément ethnographique barbare fut en majorité dans la Picardie et le département de la Somme, tout comme dans le Soissonnais.

Ici, dans la Picardie propre, l'artiste décorateur est un chrétien et un barbare convaincu. Il a horreur de tout ce qui est purement romain et gallo-romain.

Pour lui, le style romain est païen et doit être rejeté. L'art antérieur du paganisme oriental lui apparaît à travers l'auréole qui entoure tout ce qui vient de Syrie. Et cet art oriental, quand il ne représente pas à ses yeux une expression du Nouveau Testament, est pris tout au moins comme un témoignage de l'Ancien Testament. On ne le répudie pas. On comprend donc la propagande que la foi chrétienne avait exercée pour l'art oriental, qui nécessairement s'était glissé, comme je vous l'ai montré, dans le bagage des premiers chrétiens.

Nous avons déjà vu que l'Assyrie avait fourni à l'art roman le modèle des animaux supportant des personnages; on retrouve son influence dans les sculptures des fonts baptismaux de l'église de Vermand, près Saint-Quentin. Ces fonts quadrangulaires en marbre bleu sont élevés sur un pied cylindrique qu'entourent quatre

1. Partiellement résumé d'après des notes prises au cours.

colonnettes reposant sur des lions couchés. Ce sont exactement les monstres androcéphales des palais assyriens.

A Voyennes, certains chapiteaux sont ornés de ces têtes barbares avalant un ruban qui s'épanouit en feuillages et en palmettes, comme à Saint-Sauveur du Mans, et dans beaucoup d'autres églises.

L'église de Nesle (Somme) est très curieuse ; elle est entièrement barbare et orientale (voir Duhamel, *Description archéologique du canton de Nesle*, Péronne, 1884). A la porte de l'église, chapiteaux antiques portant la double crossette combinée de diverses façons, et ce motif revient souvent dans l'ornementation des chapiteaux de l'église où l'on remarque également le thème barbare du personnage écartant, de ses bras étendus, deux monstres qui lui dévorent les mains.

Un autre chapiteau mérite une longue étude. On y voit un animal et à côté une espèce d'arbre supportant de très gros fruits. Ce n'est pas un caprice d'ornemaniste, car on retrouve le même type à Gournay et dans bien d'autres monuments ; c'est tout simplement l'arbre de vie oriental. Le symbole et l'ornement se sont ici confondus ; mais la forme est restée identique à elle-même, sans que les artistes romans en aient jamais compris vraisemblablement le sens. (Voir un chapiteau du musée d'Évreux, provenant de l'église d'Annières). A Nesle, on trouve cet arbre de vie sous différentes formes et même combiné avec la palmette comme dans les sarcophages du Sud-Ouest ; dans le Pas-de-Calais, il reparaît encore, au XIIe siècle, sur une tombe ; la forme est un peu différente mais la conception est toujours la même (Voir aussi Cattaneo, chapiteau d'Albenga, VIIIe siècle ; en Angleterre, une cuve baptismale, pièce capitale, à Durham, comté de Norfolk). L'arbre de vie y est figuré sous tous les aspects avec des crochets et des palmettes. A Stockholm, on le retrouve, sur une pierre sculptée, avec son soubassement caractéristique, et les bijoux scandinaves le reproduisent quelquefois. Sur les puits de Venise du VIIIe siècle, on le rencontre souvent ; à Cividale, il est accosté de deux têtes de griffons, comme dans les arbres assyriens ; à Milan (église d'Aurona), il est très étalé sur la corbeille du chapiteau. (En Perse déjà, on trouve l'arbre de vie employé comme ornement d'un chapiteau, et au IVe siècle avant

J.-C. dans la province de la Grèce asiatique où l'influence assyrienne s'est exercée, au temple d'Athéné de Priène par exemple, ou dans celui d'Apollon Didyméen à Milet, le même motif reparaît, l'arbre de vie se confondant souvent avec la palmette).

A Vignory, on trouve l'arbre de vie, confondu avec la palmette, accosté de deux animaux, et à Saint-Hilaire de Poitiers il occupe un chapiteau tout entier. — Le roman est pénétré d'influences orientales.

On trouve également à Nesle un autre élément très important à étudier : c'est l'agneau pascal. Il n'est pas de source latine ni romaine-païenne. Ce type essentiellement chrétien est resté indélébile et invariable depuis les plus hautes époques jusqu'à nos jours ; il a pris la valeur d'une figure hiéroglyphique ou héraldique ; il vient d'Asie. Rome n'a été pour lui qu'une étape sur la route d'Orient en Occident. Les monuments romains qui portent la figure de l'agneau comme le sarcophage de Junius Bassus n'ont fait que le recevoir de l'Orient.

En Syrie, à Deïr-Sanbil (cf. de Vogüé), la croix est placée sur le train de derrière de l'agneau.

L'art ravennate ou byzantin l'a adopté de très bonne heure; le tombeau de l'évêque Félix datant de 725, à Saint-Apollinaire, porte un agneau surmonté d'une croix; sur un autre sarcophage, l'agneau relève la patte pour soutenir la croix ; le même mouvement se remarque sur un en-tête du manuscrit de Gellone et à Saint-Ambroise de Milan; au XI[e] siècle, le Christ est remplacé sur la croix par un agneau avec la croix ou le labarum (telle est la croix de Jussy Champagne et celle d'Avor ; on en a beaucoup d'exemples dans le Cher et sur des frontons d'églises).

A Nohant, l'agneau pascal porte la croix sur la croupe comme à Deïr-Sanbil ; mais il se termine en queue de basilic.

Ce qui a contribué à répandre si universellement ces images d'agneau pascal, c'est la vénération que l'on avait pour les *agnus Dei* formés de la cire du cierge pascal mélangés aux restes du Saint-Chrême et distribués à l'avènement des papes et tous les sept ans. Leur forme n'a pas changé depuis les premiers siècles jusqu'à nos jours : un agneau y est toujours représenté. On trouve aussi l'agneau sur des bijoux scandinaves du « deuxième âge du fer ».

DIX-HUITIÈME LEÇON

7 mai 1893.

LA NORMANDIE

Mesdames, Messieurs,

Je veux prouver surtout aujourd'hui la communication avec le Nord ; prouver l'existence certaine de modèles choisis dans l'art barbare par les prétendus « Romans. » Prouver, enfin, dans une certaine mesure, l'existence d'un art *saxon* et d'un art *normand*, comme disaient les vieux auteurs dont les pédants du XIX[e] siècle se sont tant moqués.

On remarquera le caractère général d'intransigeance du goût normand, c'est-à-dire du goût barbare en Normandie.

Voilà ce qui devra vous frapper dans l'étude spéciale que nous allons faire.

Il faut observer et constater la remarquable imperméabilité du goût barbare en Normandie, sous la pression de l'art classique.

C'est en Normandie et dans l'Ouest de la France comme dans le Nord que se révèle le mieux le tempérament des races nouvelles, ignorantes ou dédaigneuses du passé latin et romain, du passé classique.

L'art moderne s'y développe à partir du XI[e] siècle presque comme si l'art classique n'avait jamais existé.

Cependant la Normandie n'a pas été totalement indemne, pas plus

que toute autre province de France, de toute ingérence latine et gallo-romaine.

A propos de certains fragments retrouvés sous les murs de Bayeux et à propos de Rucqueville et de Boscherville, je ferai le compte de cette influence. Mais cette influence, pour être perceptible, n'est pas l'influence dominante, loin de là!

En Normandie, comme dans les provinces de l'Ouest, on sent mieux qu'ailleurs que l'art roman n'est pas sorti de l'art romain.

C'est là qu'on peut comprendre toute la valeur des autres facteurs de l'art roman, de cet art roman qu'on avait de bonnes raisons autrefois d'appeler, à un certain moment, art normand et saxon avant la vulgarisation des théories romanistes.

Ces autres facteurs principaux que nous verrons agir sont : 1° l'*art byzantin* ou *néo-grec* reçu directement ou par transmission gothique, wisigothe et lombarde; l'art byzantin de la Méditerranée, de l'Alexandrie chrétienne et de l'Égypte copte : exemple à Gournay; 2° l'art oriental venu des sources les plus reculées de l'extrême Orient, venu de la Perse, surtout de l'Inde; vous entendez bien, de l'INDE : exemple et preuves à Bayeux; 3° l'art barbare commun à toutes les races indo-germaniques, l'art populaire de l'industrie du vêtement et de la parure : preuves partout; 4° l'art autochtone de la Gaule, art autochtone pré-romain, qu'on appelait autrefois celtique et à qui je laisserai ce nom pour que nous puissions nous comprendre : nous l'étudierons surtout en Bretagne; 5° l'art de la charpenterie barbare dont nous trouverons les traces très manifestes dans la décoration des églises de l'Ouest, mais dont nous constaterons à Thaon et dans les chapiteaux cubiques de la Normandie des inspirations certaines; 6° l'art de la décoration irlandaise et anglo-saxonne, qui se confond quelquefois avec l'art de l'extrême Orient et avec l'art syrien et se mélange à l'art pré-romain de la Gaule. Nous établirons ce fait à propos de certaines sculptures conservées à Caen et provenant d'Evrecy.

Chacun de ces coefficients individuels ne se présente presque jamais à l'état de pureté complète.

Vous devez isoler avec nous ces principes pour les connaître dans leur essence.

Il faut d'abord que je vous donne la sensation du milieu nor-

mand. Il faut que je vous plonge en quelque sorte dans un bain rempli de tous les principes subtils de l'esprit nouveau, de l'esprit barbare, tel que le mélange des races et les événements de l'histoire l'avaient formé en Normandie au XIe siècle.

Ces événements de l'histoire, vous devez les connaître; je vous en ai fait un résumé dès la première année de nos entretiens sur les origines du style gothique.

Vous savez qu'avant d'être le siège principal de populations danoises arrivées en France pendant le IXe siècle et fixées chez nous pendant le Xe, la plus grande partie du littoral français de la Manche s'appelait *Littus Saxonicum*.

Je vous ai parlé de cette première incubation, de cette première éclosion germanique et scandinave sous le soleil de la Gaule, éclosion qui se produisit dès le VIe siècle (Voyez Aug. Longnon *Géographie de la Gaule, au VIe siècle*).

Je vous ai parlé des origines ethniques des Normands et des principes de leur culture nationale.

Je vous ai cité de nombreux passages du livre de M. Steenstrups.

Vous savez ce que nous avons demandé de révélations à *Saxo Grammaticus* et à *Dudon de Saint-Quentin* qui écrivait précisément au XIe siècle.

Que les personnes qui n'ont pas assisté à nos premières leçons s'empressent de lire l'excellent petit résumé donné par M. Langlois dans ses *Lectures historiques*, chez Hachette.

Vous n'avez pas oublié que dans toute la Normandie, mais surtout à Bayeux, on parlait encore le danois au XIe siècle.

Vous allez voir que ce que l'histoire nous a appris n'est pas démenti par les témoignages de l'art et de la décoration architectonique. Cette décoration n'a pas cessé d'être en rapport avec le sentiment populaire de la nation.

Les livres eussent-ils disparu, on pourrait reconstituer les annales normandes et relire l'histoire de cette province dans les monuments.

Les monuments de Normandie sont couverts de dessins empruntés aux fibules anglo-saxonnes ou aux manuscrits, de zigzags, si aimés des Barbares, par exemple à Granville, de têtes de monstres mordant la colonne (à Saint-Contest, à Mouen, près de Caen),

survivance indéniable de l'art de charpentier dans lequel les poutres sont souvent entrées dans la gueule de quelque animal fantastique.

L'élément grotesque n'est pas rare non plus; à Saint-Germain de Pont-Audemer, à Pontorson, il y a des représentations de figures humaines tout à fait extraordinaires, des monstres androcéphales avec des trompes enroulées, des bases qui ne sont que chapiteaux retournés. Le sentiment de la base est tout à fait perdu.

Les modillons sont ornés de têtes grotesques ou empruntées aux fibules; les stries que l'on remarque sur quelques-unes de ces têtes se retrouvent dans des monuments indiens. Rien n'égale la fantaisie déployée dans ces modillons (musiciens jouant d'un instrument, têtes presque assyriennes et de belle expression, monstres difformes, personnages se tirant la barbe, mufles grimaçants aux yeux écarquillés, ornés de moustaches énormes, etc.). Le sentiment populaire de l'époque se traduit dans ces modillons. Les décorateurs et ornemanistes qui les exécutaient n'étaient pas les artistes savants qui avaient tracé le plan de l'église, et quand ils travaillaient tout en haut des murailles, ils s'abandonnaient plus librement à leur instinct et à leur verve.

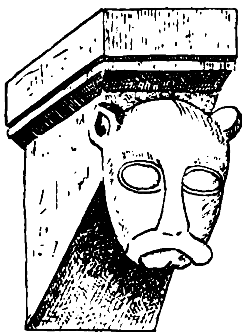


Fig. 27. — Tête plate.

Les têtes plates ne sont qu'une variété de modillons, mais cette variété prend une certaine personnalité dans l'emploi qu'en firent les artistes romans pour la décoration des archivoltes et des portes d'église (fig. 27). En Normandie, comme en Angleterre, l'emploi en fut d'une fréquence extrême et d'une intarissable fantaisie. Toutes ces têtes procèdent de l'orfèvrerie barbare et de l'art des fibules (exemples à Fontaine-Henry, à Caen, à Bretteville, à Mouen, etc..., etc...).

La tête se déforme quelquefois et devient une espèce de triangle terminé par un long nez : cela procède encore directement de ces fibules, que les Barbares portaient attachées à leurs vêtements et qui tenaient à leurs instincts les plus impérissables de tempérament et de race.

Dans d'autres monuments, les têtes plates se déforment encore ; la figure disparaît complètement et devient un coin ou une espèce de palme (Exemples à Serquigny, Granville, Évreux, etc...). Ces arrangements ont atteint quelquefois un rare degré de raffinement et d'élégance.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

24 mai 1893.

LA NORMANDIE

(*Suite*)

Mesdames, Messieurs,

Ne m'accusez pas d'aller trop lentement et de m'attarder dans l'examen de certains problèmes qui n'ont jamais été étudiés, quoique de leur solution dépende toute l'intelligence de notre art et de notre culture modernes.

Quand on fait de la science avec les livres, c'est-à-dire de seconde main, on peut aller vite.

Mais quand il faut prouver chaque mot avancé; quand on est contredit par tous les livres, avant d'avoir parlé, on est forcé de ne s'avancer qu'avec les plus grandes précautions.

Permettez-moi de vous dire que vous ne me comprenez pas entièrement.

Je ne suis pas absolument libre de mes faits et gestes vis-à-vis du but que je poursuis. Je ne fais pas un cours uniquement pour l'amour de l'art, ou pour m'acquitter d'une fonction publique rétribuée. Je ne fais pas le livre que vous attendez, le manuel que plusieurs d'entre vous me demandent pour se dispenser d'avoir à réfléchir. Je fais pour vous bien plus qu'un livre. Je fais autre chose qu'un manuel.

J'entreprends de vous affranchir de l'erreur consacrée par les livres et par les résumés.

Je fais, ou du moins je voudrais faire, une révolution pédagogique au bénéfice de la vérité.

Trop fréquemment les faiseurs de livres comme les faiseurs de cours, infatigables pondeurs de manuels, ne cherchent pas. Ils se bornent à vulgariser ce qui est connu par les travaux antérieurs.

L'enseignement écrit et même oral est trop souvent en retard sur la science et sur la découverte.

Quand la révolution, ou, pour parler plus justement, quand l'évolution à laquelle je travaille sera accomplie, je me résumerai, j'irai vite; j'abrégerai, je condenserai.

Mais avant de publier une doctrine, il faut commencer par la concevoir. Je ne suis pas de ceux qui écrivent avant d'avoir pensé personnellement et qui ne rédigent que les idées des autres.

Imitons les hommes politiques et les hommes d'État qui vivent d'abord notre histoire avant de composer leurs mémoires. Nous sommes à présent dans la période militante, je dirais presque militaire de notre œuvre. Nous jouirons ensuite de nos conquêtes, si nous en avons fait.

Travaillons ensemble; cherchez âprement avec moi la vérité dans ce laboratoire sans limites et sans police de l'École du Louvre.

Le manuel, la formule, l'écriture en sortiront d'eux-mêmes, trop tôt peut-être. Le livre, avant de mériter d'être une cause première, doit avoir été lui-même le résultat de causes premières et de recherches personnelles et originales.

Je vous donne actuellement tous les ans cent heures environ d'analyse orale contre une heure de synthèse écrite que je vous distribue.

Ne vous pressez pas trop de solliciter le renversement des proportions. C'est vous qui y perdriez quelque chose.

« Je continuerai à vous montrer aujourd'hui, à propos de la Normandie, la pénétration de l'art scandinave subie par l'art français du XIe siècle.

Je crois, dit M. Johannès Steenstruys (*Études préliminaires pour servir à l'histoire des Normands et de leurs invasions. Bulletin de*

la société des antiq. de Normandie, tome X), je crois que la population danoise a conservé encore assez longtemps après la conquête *ses mœurs, sa langue et ses lois scandinaves*. Je m'étonne de ce que presque tous les auteurs modernes, pour ainsi dire, effacent l'influence de l'élément danois dans la formation de la nation normande, et admettent que les Scandinaves, après une ou deux générations, se seraient complètement transformés ; je m'en étonne d'autant plus, que personne ne doute que les Normands, en esprit et en naturel, ne restèrent pendant des siècles une partie bien distincte du grand peuple français. Il est bon qu'il y ait eu deux grands exploits dont il est impossible de faire abstraction, à savoir la conquête de l'Italie méridionale et la conquête de l'Angleterre. Heureusement personne n'a encore essayé d'expliquer ces deux faits comme de simples accidents dans l'histoire de la Normandie. »

Je vais continuer à examiner et à analyser les éléments septentrionaux de l'art normand à l'époque dite romane.

Vous entendez bien. Je dis les éléments septentrionaux que j'isole en ce moment par l'analyse. Nous verrons après les autres éléments de la même composition, du même corps composé, car l'art normand est complexe comme tous les autres.

La pensée qui dominera la leçon d'aujourd'hui est celle-ci :

Fatalité, prédestination de la régénération du monde moderne et chrétien accomplie par le Nord; nécessité de la Restauration par le Nord.

Il a fallu aller jusqu'au bout. Après le Goth, le Franc; après le Franc, le Saxon ; après le Saxon, le Scandinave.

La rédemption n'était qu'à ce prix. Nous avons dû connaître dans toute sa profondeur l'esprit indo-germanique que la Gaule romanisée avait trop longtemps méconnu.

L'art roman, germe de l'art gothique, a dû se laisser pénétrer du génie indo-germanique à son maximum d'intensité.

Ces hommes du Nord, s'implantant d'une manière définitive sur le sol français, y apportèrent d'abord leur manière de construire et, par conséquent, l'architecture de bois. On retrouve sur les Eglises de pierre des temps romans la trace ou la survivance de cet emploi habituel du bois. L'Eglise de Thaon, par exemple, a ses murs couverts de bardeaux, traduits en pierre.

C'est une survivance de l'architecture ancestrale, dont le bois avait fourni tous les matériaux. Les maisons scandinaves ont encore leurs cloisons extérieures recouvertes d'une seconde couche de bois sous forme d'écailles imbriquées qui interceptent l'humidité, c'est ce qu'on appelle des bardeaux. En Normandie, les murs extérieurs des Eglises sont fréquemment revêtus d'écailles en pierre.

Les couvertures en bardeaux ou essentes étaient pratiquées par les Comacini au IXe siècle.

Cela avait été de tout temps la coutume gauloise.

Il est question de *Scindulæ*, *Scindulas* dans les lois des Lombards, c'est-à-dire dans les lois de Luitprand appliquées aux Comacini. On en faisait aussi usage en France à l'époque où fut rédigé le Polyptique d'Irminon.

« Les *écailles*, dit Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'architecture* (tome V, p. 99), constituent une sorte d'ornementation fort usitée dans les édifices au moyen âge pour décorer les rampants de contreforts, des talus de cheneaux, des couronnements de pinacles, des flèches en pierre.

« Les écailles sont évidemment une imitation de la couverture en bardeaux de bois ou essentes. Aussi est-ce particulièrement dans les provinces où cette sorte de couverture était employée, c'est-à-dire en Normandie, en Picardie, dans le Soissonnais et dans l'Ile-de-France, que les écailles apparaissent sur les constructions de pierre à dater du XIIe siècle. »

Ce mode de construction était aussi bien gaulois que germain et que scandinave.

C'était une mode barbare universelle.

Les constructions civiles ou militaires élevées en bois par les Barbares ont été signalées par les auteurs latins : par César, Strabon, Tacite, Varron, Vitruve, et par trois poètes : un gallo-romain, Ausone ; un mérovingien, Fortunat ; et un carolingien, Ermold-le-Noir.

Le feu les a fait disparaître, mais elles n'en ont pas moins existé ; on peut les reconstituer par la pensée, et elles ont eu assez d'importance pour exercer une influence appréciable sur l'art dont elles furent contemporaines.

« Arrière (Fortunat, lib. IX, 15) murailles de pierre fondées de

marbre ou d'airain; je vous préfère nos grands palais de bois dont le sommet s'élève jusque dans les nues, dont un quadruple portique orne la cour et dont la sculpture décore en se jouant toutes les pièces. »

Les monastères mérovingiens n'étaient pas de vastes constructions de pierre, mais pour la plupart de simples édifices de bois (Grégoire de Tours, *de Gloria martyrum*, 100).

Il y en a qui brûlent dans une seule nuit (Saint-Oyan, dans le Jura, Vita Engen, 18, Mabillon, I, p. 558. Cf. Concile de Tours, I, C. 14.)

Nul doute que les moines irlandais de la suite de saint Colomban, qui apportaient partout la calligraphie anglo-saxonne qui allait devenir la calligraphie franco-saxonne, nul doute que ces moines n'aient apporté sur le continent à Luxeuil, à Saint-Gall, à Bobbio, la construction en bois et l'architecture anglo-saxonne.

Grégoire de Tours cite plusieurs de ses prédécesseurs comme étant des artistes habiles. Il dit que l'évêque Leo travaillait habilement le bois. « *Fuit autem (Leo) faber lignarius faciens etiam turres holochryso tectas.* (*Hist. Franc.*, Lib. X, § 31).

Il cite également un grand nombre d'églises, *de villæ*, de ponts, de maisons et de palais où le bois joue un grand rôle; à défaut de ce texte, les incendies fréquents qui détruisirent non seulement un édifice mais des villes entières pendant les périodes mérovingienne et carlovingienne indiquent assez que la charpenterie était fort pratiquée jusqu'au XIe siècle. « Cet art devait même être, relativement à la maçonnerie, arrivé alors à une grande perfection. » (Viollet-le-Duc, article *Charpente, Dict.*, III, 2).

Je n'ai pas le temps aujourd'hui de vous donner lecture de tous les textes que j'ai relevés.

Je vais vous prouver avec des monuments l'existence d'églises de bois en Normandie au XIe siècle.

Viollet-le-Duc a remarqué l'emploi des faux bardeaux, comme parement des édifices dans les provinces qui ont eu une architecture de bois. Ils affectent des formes différentes (zigzags, arcs de cercle, espèce d'oves); on arrive avec Notre-Dame de Paris à la perfection du genre.

Si nous nous tournons vers le Nord, nous voyons en Norwège sur

les églises de bois des revêtements de bardeaux et des couvertures semblables à ceux de nos églises. A Morlaix, à Lannion, en Bretagne et en Normandie, qui ont subi, plus que tout autre province, le contact des Normands, les mêmes toitures se rencontrent.

Les Normands laissèrent aussi en Angleterre les traces de leurs coutumes; dans la tapisserie de Bayeux, l'église Saint-Pierre de Westminster est représentée (dans l'épisode de l'enterrement d'Edouard le confesseur, 5 janvier 1055) avec une toiture imbriquée, une tour centrale et un faîtage orné. Deux hypothèses sont à considérer : ou bien, nous avons là une reproduction exacte de l'édifice, ou bien l'artiste a imaginé une architecture conforme à celle qu'il avait sous les yeux (et cette dernière supposition est la plus vraisemblable). Dans tous les cas, il ne s'agit pas là d'une simple fantaisie, mais bien d'un monument tel qu'en construisaient les Normands à cette époque. Les amortissements placés aux extrémités du faîtage y ont un rapport immédiat avec ceux qui ornent les Eglises norwégiennes.

Il y avait avant le xie siècle des églises en bois en Normandie.

On a nié ce fait, parce qu'il n'en reste rien d'apparent.

Mais s'il n'en reste rien, c'est qu'elles ont été brûlées.

Ruprich Robert a trouvé à Séez (Orne) des restes d'une église en bois.

L'usage du bois était universel à cette époque aussi bien pour l'architecture civile et militaire. La tapisserie de Bayeux nous représente un camp assiégé, construit en bois (on voit aussi sur la colonne trajane des châteaux militaires des Germains avec des constructions en bois). Il n'est donc pas étonnant que la pierre ait conservé parfois les formes du bois; dans la tour de Sainte-Marie de Barton la pierre est employée en délit comme une simple poutre.

On trouve enfin dans certains entrelacs et enroulements irréguliers (à Domfront, Saint-Gervais de Falaise, etc.), la reproduction de sculptures scandinaves, très particulières (nœuds de serpents, entrelacements de lanières, croisements de rubans portant des petits boutons, mains imitant des serres et des griffes), et que l'on voit encore sur une inscription runique, en l'honneur du roi Gorm et de la reine Thyra (vers 887). Cet instinct était si enraciné que le christia-

nisme même ne le chassa pas et l'on voit le Sauveur sur la croix représenté comme le roi Gunnar.

C'est l'art des Vikings, florissant de l'an 700 à l'an 1000, qui a inspiré toutes les contrées avoisinantes. La cassette de Bamberg en procède.

L'Irlande aussi en est imprégnée et ses merveilleuses portes, dont quelques-unes datent du XII[e] siècle, sont d'une exécution aussi raffinée que possible.

Certaines portes du Musée de Stockholm prouvent la persistance de la mythologie scandinave ; le tempérament même du peuple s'y révèle. On y voit Siegfried forgeant son épée, tuant le dragon, mangeant le foie du mouton après l'avoir fait rôtir, etc. Le culte de l'épée tient une grande place dans l'art de ces nations belliqueuses. L'origine des épées de Roland et de Charlemagne chez nous est aussi miraculeuse, et l'épée, que l'on garde comme étant celle de Charlemagne, est décorée au pommeau d'ornements qui ont un caractère scandinave incontestable ; il se pourrait qu'elle eût une origine nordique.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA DIX-NEUVIÈME LEÇON

La civilisation danoise au temps des Wikings. *Mémoires de la Société des antiquaires du Nord*, Copenhague 1878-1879.

Dahel. Essai sur la construction en charpente et en bois de la Norwège ; ouvrage analysé par Albert Jacquemart dans le *Cabinet de l'amateur*, t. IV, 1845-1846. L'article est illustré de gravures sur bois de M. Edmond Leblant.

La colonisation de la Russie et du Nord Scandinave, et leur plus ancienne civilisation par J. J. A. Worsaœ (*Mémoires de la Société royale des antiquaires du Nord*. Nouvelle série, 1873-1874).

Engelhart. Influences de l'industrie et de la civilisation classique sur celles du Nord dans l'antiquité. (*Mém. de la Société des antiquaires du Nord*, 1875-1876).

South Kensington. Art Handbooks. The industrial art of Scandinavia by Hildebrand.

L'*Art*. t. XXXIX. Sur des églises du XII[e] siècle.

Ducarel (Traduction Leclanché). *Antiquités Anglo-Normandes.* Caen. 1862. *Mémoires de la Société royale des antiquaires de Londres* (Vol. II).

Lefèvre-Pontális. Article sur Nesle dans la *Gazette archéologique* 1887).

Duhamel-Decejean. *Description archéologique du canton de Nesle*, accompagnée de 45 planches (Péronne, 1884, in-8°.)

Abbé Martigny. *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, 1877, ou 1895.

VINGTIÈME LEÇON

20 MAI 1893.

LA NORMANDIE

(*Suite*)

MESDAMES, MESSIEURS,

J'ai à vous lire quelque chose de très important pour vous faire comprendre ce qu'a été le courant oriental apporté par les Barbares et transmis par le Nord.

« Nous avons dit au chapitre Ier de la troisième partie, dit Ruprich Robert (*Arch. norm.*, t. I, p. 195), que l'art normand avait subi l'influence de celui de la Scandinavie, lequel a sa source en Orient. C'est ici le cas de revenir sur ce fait et de voir comment, d'après l'histoire, il a pu se produire. Nous lisons dans l'*Art russe* de Viollet-le-Duc que, bien avant le XIIIe siècle, la Russie avait été puiser directement à ces sources sans recourir à l'intermédiaire de Byzance, et qu'elle a reçu de première main des traditions orientales d'une grande valeur, et cela par une voie qui est encore à peu près fermée de nos jours.

« Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, dit-il, que les grandes migrations aryennes, qui s'étaient, à l'origine, portées au Sud dans l'Hindoustan, tendirent de plus en plus à incliner vers l'Ouest, lorsque les contrées européennes furent successivement occupées par elles.

« Après l'Inde, la Perse, puis la Médie, l'Asie-Mineure, la Grèce furent envahies par la race aryenne. Trouvant au sud les pays occupés et le barrage de la mer Caspienne, les derniers émigrants passèrent au nord de cette mer, s'établirent dans la Circassie et sur le Caucase, traversèrent le Don et se répandirent dans le nord de l'Europe ; les derniers occupèrent la Scandinavie et les bords de la Baltique. Mais pendant bien des siècles, cette voie, frayée à travers les rampes méridionales de l'Oural, dut rester ouverte et familière aux dernières migrations des tribus aryennes et c'est ainsi que celles-ci parurent subir pendant des siècles les influences de l'Extrême-Orient.

« Le dernier torrent aryen, en passant entre les rampes méridionales de l'Oural et la mer Caspienne, avait laissé à sa droite, le long des contrées occidentales de l'Oural, les races finnoises qui occupaient problablement ces territoires, et, s'avançant droit devant lui, avait envahi la vieille Russie, la Lithuanie, la Livonie, puis enfin le Danemark et la Suède. Et sur cette zone, on trouve la trace caractérisée d'un art dont les origines sont tout orientales ».

Que ces populations aient été demander à Byzance des artistes, des objets de luxe, des étoffes, cela n'est pas douteux.

Elles étaient voisines de la capitale de l'empire qu'elles firent trembler souvent ; tantôt ennemies, tantôt alliées de la cour de Byzance, elles tiraient de cette double situation des avantages qui se traduisaient par des présents ou des sommes considérables.

Le goût de l'art byzantin pénétrait ainsi chez les Russes, mais il n'étouffait pas les germes empruntés à la source orientale qui restaient vivaces et dont on suit les influences jusqu'à nos jours.

Mais quelles traces existent aujourd'hui de ce mouvement de civilisation ?

« Le développement de la navigation, d'une part, continue Viollet-le-Duc, et certainement une modification climatérique des contrées centrales de l'Asie firent abandonner les voies de terre suivies depuis l'antiquité jusqu'au xv[e] siècle et qui mettaient en communication l'Extrême-Orient avec les contrées situées à l'orient du Volga.

« Les Scandinaves, arrivés tard au nord de l'Europe, établis

d'abord sur les rivages de la Baltique, de la mer du Nord, puis sur le sol du Danemark actuel, de l'Islande, de la Normandie et enfin de l'Angleterre, ont laissé des traces de ces premières occupations, traces qui ont leur physionomie caractérisée que l'on retrouve également sur les monuments les plus anciens de la Russie et que l'on ne saurait confondre avec les influences germaniques, non plus qu'avec des éléments turcs et grecs byzantins. »

Il n'est guère possible de douter de l'exactitude de ces faits, quand on considère le caractère des animaux sculptés dans les tympans de la nef de la cathédrale de Bayeux, qui doivent être inspirés directement d'ivoires ou de mille autres objets quelconques venus des Indes.

Vous apercevez donc, constatée par Viollet-le-Duc et par Ruprich Robert, l'existence de ce grand courant oriental venu par le Nord, dont je vous ai si souvent parlé. Voilà un courant très important, voilà un coefficient, un facteur de l'art roman et de l'art gothique, incompris jusqu'à présent.

Il est quelquefois difficile de discerner par quelle voie a eu lieu cette communication indiscutable avec l'Orient. Nous le verrons à propos des *influences persanes* de l'époque sassanide. Cette influence, à la fois parallèle et consécutive à l'influence indienne, a dû nous venir beaucoup plus par le Nord que le Midi.

Je n'ai pas encore assez insisté sur l'importance des sources persanes et sassanides.

L'influence de cette source spéciale orientale a été énorme.

En Normandie et à Bayeux, on retrouve ces influences persanes et sassanides apportées par le Nord (chapiteaux à palmettes à rapprocher du chapiteau simplement épannelé de Serdjilla. Cf. Cattaneo, *op. laud*, fig. 11 ; de Voguë, *op. laud*, pl. III).

Un texte du VIe siècle nous apprend que, lorsque saint Médard mourut, on lui fit à Soissons un tombeau provisoire, un petit appentis en tiges d'osier. Un passage de Guillaume de Malmesbury raconte que la première église chrétienne d'Angleterre fut construite en bois avec des claies d'osier. Jusqu'au IXe siècle, d'autres textes relatent l'existence de construction de bois recouverts de nattes d'osier. On retrouve aux temps romans les traces de cette habitude; mais alors, c'est la pierre qui est sculptée comme d'après un travail

de vannerie. La cathédrale de Bayeux offre de cette décoration un exemple remarquable. Construite en 1076, brûlée en 1105, elle fut rebâtie en 1150.

Au-dessous de cette décoration, rappelant les claies tressées en jonc, disposée entre les archivoltes et qui n'est peut-être qu'une copie en pierre d'anciens tympans en bois, une série de bas-reliefs (personnages de tournures indiennes tirant une idole par une chaîne, dragons et monstres enroulés, personnage se tirant la barbe) semblent copiés sur des bronzes japonais. Ce type du personnage se tirant la barbe à deux mains, type très caractéristique de l'iconographie de l'Extrême-Orient, se retrouve dans le Sud-Ouest, à Avit (Charente-Inférieure) et le *Bulletin de la société des antiquaires de Caen* en fournit un autre exemple.

On peut dire d'ailleurs que les japonaiseries abondent à Bayeux : les archivoltes sont ornées ou de masques japonais à la bouche tordue, ou de têtes aux cornes enroulées comme celles des bronzes orientaux : il y en a même une rappelant les sculptures égyptiennes.

Cette influence d'Extrême-Orient est aussi sensible à Parçay-sur-Vienne. Elle va d'ailleurs s'affaiblissant et les motifs, d'abord indiens, évoluent vers les types gallo-romains. — Il en est de même pour les têtes plates qui rappellent d'abord l'art des fibules et s'atténuent par la suite.

La même évolution se remarque en Italie. Le courant nordique est bien sensible à Saint-Michel de Pavie, à San Pietro di Ciel d'Oro, dans la crypte de la rotonde, et à Saint-Sauveur de Brescia, les animaux dévorants et dévorés, les griffons sont d'influence orientale et barbare [1] ; les influences romaines se font sentir plus tard.

Il arrive parfois que les deux influences gallo-romaine et nordique se juxtaposent. Au musée du Puy, par exemple, est un chapiteau tout à fait barbare et septentrional posé sur un pilastre can-

1. On lit dans les *Antiquités de la Russie méridionale*, par Kondakoff et Tolstoï, traduction Reinach, p. 264 : « Les animaux fantastiques tirent leur origine de l'Orient ; on trouve des luttes d'animaux et de monstres sur les cylindres de l'Assyrie et de la Chaldée ; à Persépolis, les escaliers du palais royal étaient ornés de bas-reliefs représentant un lion qui déchire une licorne.
« C'est de la Perse que les barbares du Nord ont reçu non seulement les types de ces animaux, mais encore les motifs des scènes de chasse où ils figurent ».

nelé et tout classique. A Dijon, l'art latin revit autour des œuvres scandinaves du bienheureux Guillaume.

Quant à l'influence orientale transmise par la voie méridionale et byzantine, c'est dans l'église de Gournay qu'elle est le plus manifeste. On peut dire que la décoration en est du byzantin le plus pur. Les griffons buvant dans les calices, l'arbre de vie, l'as de pique, si fréquent dans les manuscrits syriaques, l'étoile (qui est aussi un élément décoratif de la poterie gauloise) s'y retrouvent avec tous les caractères de leur pays d'origine (Voir également les églises de Biéville, Bully (Calvados), Chambois (Orne), Mannéglise (Seine-Inférieure), Saint-Sauveur (halle aux blés), la Trinité de Caen, le musée Saint-Étienne à Caen, etc).

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA VINGTIÈME LEÇON

CHARLES DE LA MONNERAYE. *Bulletin de l'association bretonne*, 1849. Histoire de l'architecture religieuse en Bretagne aux XI[e] et XII[e] siècles.

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE. *Celtes et Germains.*

FLOUEST. *Autels gaulois.* 1890.

S. REINACH. *L'archéologie gauloise*, 1891.

A. DE JUBAINVILLE. *Celtes et barbares celtiques*, 1882.

BULLIOT. *Fouilles de Bibracte.*

FLOUEST. *Antiquités gauloises de la Haute-Marne*, 1883.

CARTAILHAC. *La France préhistorique.*

S. HUCHER. *L'art gaulois*, 1868.

H. DE LA TOUR. *Atlas des monnaies gauloises*, 1892.

GOBLET D'AVIELLA. *La migration des symboles.*

PILLOY. *Sépultures de l'Aisne.*

DIDRON Aîné. *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 358 (1861.) Les chandeliers de Hildesheim.

RUPRICH-ROBERT. *Architecture normande*, t. I, p. 123. La tapisserie de Bayeux.

DE CAUMONT. *Abécédaire d'archéologie* (Architecture civile et militaire, p. 403). L'architecture de forteresses vers le XI[e] siècle.

VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné d'architecture.*

VINGT ET UNIÈME LEÇON

7 JUIN 1893

LA BRETAGNE

MESDAMES, MESSIEURS,

Pour répondre au désir exprimé par quelques personnes et pressé par le temps, j'abandonne ce qui me reste à dire de la Normandie, notamment de l'élément latin et gallo-romain dont on peut remarquer la présence en cette province dans la décoration du XI[e] siècle.

J'abandonne aussi à regret ce que j'avais à vous enseigner au sujet de l'influence possible et probable du Bienheureux Guillaume de Dijon à propos de Bernay.

Nous allons aujourd'hui étudier la Bretagne et, au sujet de l'art de cette province, pendant les XI[e] et XII[e] siècles, nous traiterons de l'influence exercée aux temps romans par les instincts des peuplades primitives et primordiales de la Gaule. Ces instincts sont un élément, un coefficient, un facteur qu'on a eu tort de dédaigner et de considérer comme une quantité absolument négligeable.

Heureusement ce n'est pas moi qui ai parlé le premier de l'existence d'un élément gaulois, celtique, en un mot pré-romain, dans l'art du XI[e] siècle.

Les personnes qui n'ont confiance que dans la lettre moulée, que dans la vérité imprimée, que dans le consentement d'autrui, que

dans la pensée des autres, que dans la multiplicité et la concordance des témoignages publiés, les amateurs de vulgarisation et de science vulgarisée, les esclaves du livre peuvent se rassurer.

Nous avons aussi des livres ou tout au moins des pensées imprimées de notre côté.

Nous aurions à parler d'abord de l'influence gauloise pré-romaine à propos des constructions en bois, à propos des couvertures d'édifices en bardeaux.

Rappelez-vous ce que j'ai énoncé en vous entretenant de l'église de Caen dans le Calvados. Vous savez ce que pensait Viollet-le-Duc à cet égard.

Je pourrais citer M. de Dartein à propos de son commentaire des lois lombardes dans son livre sur l'architecture lombarde : *Mos Gallicus* opposé au *Mos Romanus*.

Les textes des historiens mentionnent fréquemment en matière de construction des habitudes qui sont qualifiées de gauloises.

On remarque dans certaines églises, sur les bases et sur les chapiteaux et sur quelques sarcophages, un décor de lignes concentriques et elliptiques qui rappellent celles des pierres de Gavrinis. Cette ornementation disparaît pendant l'occupation romaine (sauf dans les provinces éloignées ou réfractaires), et réapparaît de nouveau, ravivée par les Francs et les Normands.

Viollet-le-Duc l'a observé à propos de Morienval, et Woillez à propos de Breuil-le-Vert.

« Quoi de plus curieux, dit Woillez (dans son livre, l'*Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis*, seconde partie, p. 30), quoi de plus curieux que ces sculptures en creux de Breuil-le-Vert qui ont, dans quelques détails, une analogie frappante avec l'ornementation grossière du galgal celtique de Gavrenniz, où l'on trouve des lignes imitant l'*opus spicatum* et des entailles ellipsoïdes, parallèles et concentriques, dont on voit les analogues dans certaines figures ponctuées de notre église (de Breuil-le-Vert) ? »

Jules Quicherat, lui-même, Jules Quicherat qui n'est pas suspect de tendresse pour les théories anti-romanistes, a proclamé incidemment la possibilité de la transmission de l'influence gauloise. Il ne lui a manqué que de savoir élargir ses vues et de posséder l'instrument que je manie devant vous, la photographie et ses applications à l'enseignement de l'art.

Quicherat établit que la décoration gauloise ou celtique a traversé impunément les temps gallo-romains :

A propos de sculptures trouvées dans les Vosges, déposées au Musée d'Épinal, qui vous seront communiquées, il a dit :

« Je ne serais pas éloigné de penser qu'en mettant un corbeau sur la tête de notre personnage et une baguette dans sa main, on ait voulu indiquer qu'il avait exercé pendant sa vie la profession d'aruspice. »

Le corbeau jouait un rôle important dans les mythes de la Gaule.

« La reproduction en gravure de la photographie envoyée par M. Laurent fera saisir au lecteur la portée d'une autre observation qu'il me reste à présenter, relativement au fronton qui couronne la même stèle. Il y a là un accouplement de lignes et un système d'ornementation absolument étrangers à l'architecture romaine qui a été employée d'ordinaire pour le couronnement des tombeaux gallo-romains. »

Ce n'est que dans l'architecture des peuples de l'Extrême-Orient ou mieux encore dans la décoration des manucrits irlandais du moyen âge, qu'on trouverait l'analogue de ce que l'on voit ici. Je ne doute pas qu'il n'y faille voir un échantillon de l'art décoratif des Gaulois, art dont la conquête romaine fit passer le goût, mais qui cependant put se conserver dans quelques provinces éloignées, faute d'ouvriers qui sussent faire autrement ou par l'obstination de ceux qui commandaient l'ouvrage à ne pas vouloir subir les modes nouvelles.

« La rouelle, dit Quicherat (*Mélanges*, t. I, p. 115), était un symbole pour les Gaulois comme la croix l'est pour nous. Ils l'ont représentée quelquefois sur la monnaie; ils l'ont surtout portée sur eux comme amulette. Ils lui ont donné toutes les dimensions, jusqu'à vingt centimètres de diamètre et davantage. La rouelle se trouve dans les sépultures gauloises.... »

Les survivances au XIe siècle des goûts et des instincts décoratifs des Gaulois d'avant la conquête romaine ont été signalées par Viollet-le-Duc dans le tome VIII du *Dictionnaire raisonné*, à propos de Morienval.

Cette ornementation a survécu très longtemps en Bretagne. L'Église de Fouesnant possède de nombreux chapiteaux décorés de

lignes tantôt concentriques et tantôt elliptiques (A la Coûture du Mans, on trouve aussi ces filets, mais moins réguliers ; de même en Bourgogne, à Saint-Julien du Val (Côte-d'Or).

On pourrait être tenté de chercher un rapport entre ces espèces de crosses, ces enroulements de lignes gravées et les volutes du chapiteau ionique; il y a au contraire une grande différence entre les deux, car les filets sont disposés dans un sens exactement contraire à celui de la volute.

On a trouvé près de Gênes (Cattaneo, fig. 71) un fragment de stuc présentant dans sa décoration des influences ligures, très voisines des influences gauloises. Ce sont les mêmes filets enroulés, avec un petit crochet spécial que l'on constate également sur un disque du trésor de Mycènes et sur les vases archaïques (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1893).

L'Armorique conserve cette ornementation dans toute sa pureté (cf. M. Bertrand, *la Gaule avant les Gaulois*, p. 153, 154, et moulages du musée de Saint-Germain).

Ces stries en ellipsoïdes ou spirales ont été considérées comme reproduisant les lignes de la peau de la main. En tout cas, elles sont restées dans l'habitude de l'ouvrier mérovingien et carolingien et elles persistent encore aux temps romans.

A côté des cercles concentriques et des spirales, on rencontre aussi le chevron qui est un ornement très gaulois. A Loctudy, par exemple, sur les bases, à Breuil-le-Vert, sur le sarcophage de Saint-Erkembode à Saint-Omer, au musée de Trèves, à Cologne, sur les sarcophages mérovingiens d'Angers, de Poitiers, du musée Carnavalet, on en trouve de nombreux exemples. Les objets usuels (boucles de ceinturons, bouclier du guerrier gaulois d'Avignon) en portent constamment la trace. Les artistes carolingiens continuèrent à employer ce motif qui arriva, comme les cercles, jusqu'aux temps romans.

Un autre ornement bien gaulois et qui subsista longtemps est la crosse ou crossette. On voit sur beaucoup de chapiteaux (à Fouesnant, par exemple) un petit personnage tenant à la main une ou des crossettes; quelquefois les crosses sont l'unique décoration : base de Sainte-Croix de Quimperlé, chapiteaux de Chivy (Aisne).

Les médailles gauloises portent aussi des crossettes. On en a

trouvé une avec un petit personnage tenant une crossette à la main et dont les cheveux se terminent aussi en crossettes (*Congrès archéologique d'Angers*, 1871).

On peut dire qu'en Bretagne ce motif de la crossette est comme une obsession. Il y en a à Lannion, à Landévennec, à Loctudy, à Sainte-Marie (Loire-Inférieure) ; quelquefois, à Sainte-Marie, par exemple, une petite hache est représentée à côté des stries. C'est une habitude qui remonte aux temps mégalithiques.

A Perros-Guirec, ces crossettes semblent se rapprocher des volutes ioniques : mais elles vont en sens inverse.

Le signe en S est un signe symbolique que l'on voit représenté sur un grand nombre de chapiteaux ou de bases, à Saint-Gildas de Rhuys, fondé au XIe siècle par un moine de Saint-Benoît sur Loire, à Landévennec, à Chivy, etc., et sur les monnaies gauloises avant l'époque romaine. On le retrouve sur la stèle gallo-romaine d'Épinal, et sur des terres cuites gallo-romaines des musées de Douai et de Moulins. Une stèle de Mycènes en est couverte et quelques monnaies mérovingiennes le portent aussi.

———

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

14 juin 1893.

LE BOIS

Mesdames, Messieurs,

Nous résumerons dans cette dernière leçon ce que l'art roman a conservé de l'art du bois.

Nous savons par les textes que les constructions en bois étaient ornées intérieurement de nattes d'osier ou d'un décor en forme de natte, que nous retrouvons, traduit en pierre, dans les monuments de l'époque romane. Nous en avons déjà vu à Bayeux, à Gournay et dans la Charente-Inférieure, où certains chapiteaux sont traités comme une corbeille à papier moderne. Tout l'Ouest se ressent de ce système qui est parfois combiné avec des zigzags gaulois et des personnages byzantins, comme à la Lande de Cubzac.

Nous avons déjà signalé à Thaon (Calvados) les écailles en pierre simulant le bois, et les extrémités des faîtages reproduits par la tapisserie de Bayeux, qui ne peuvent provenir du classique ni même du néo-grec. Ces faîtages pointus, qui deviendront les flèches de nos clochers, n'ont pu être apportés que par l'art nordique.

Des types d'églises couvertes de bardeaux datant du xie et du xiie siècle existent encore en Norwège.

Voilà les constructions qui ont servi de modèles aux architectes comme celui qui a construit et décoré l'église de Thaon.

On retrouve en Phrygie et en Lycie des tombeaux de pierre, taillés à même la montagne, qui ont conservé littéralement la forme du bois; tous les détails des poutres et madriers primitifs y sont presque accusés en pierre. On a admis, pour l'antiquité, que l'esprit des charpentiers primitifs avait survécu en quelque mesure dans l'architecture en pierre. Pourquoi ne reconnaîtrait-on pas au moyen âge la même évolution? Ce ne sont pas les preuves qui font défaut.

Les peuplades originaires de pays boisés ont toujours traité selon leurs habitudes ataviques les matériaux qu'elles ont trouvés dans les régions nouvelles où elles se sont établies. Viollet-le-Duc a remarqué lui-même que dans le Haouran, pays aride et sans arbres, les maisons de pierre, les portes, les fenêtres, tous les détails de la construction conservent les formes originelles du bois. Les chapiteaux sont en forme d'étais à sommiers; et ce chapiteau, on le retrouve à Gwalior, à Ellora, dans l'Inde.

En France, les traces de la construction en bois ne sont pas moins sensibles dans plusieurs églises romanes; près de Melle, dans les Deux-Sèvres, à Chaillé, l'archivolte de la porte est faite en rondins, et l'on trouve à Saint-Pierre de Melle, à Civray, à Saint-Hilaire de Poitiers, dans plusieurs églises des Charentes, ce mode de construction et de décoration qui rappelle certains tombeaux syriens et qui procède de la même origine.

Cette survivance s'affirme encore dans les constructions où la pierre est employée en délit comme à la tour Sainte-Marie d'Earl's Barton en Angleterre. Comment les gothiques, et avant eux, les romans comprirent-ils les procédés de renforcement? N'est-ce pas en charpentiers plutôt qu'en maçons? Le mur ne compte pas pour eux; leurs contreforts, piles et colonnettes en délit, ne sont que des étayages de bois traduits en pierre. C'est une pensée de charpentier reprise par des maçons.

Les édifices romans ont souvent des modillons que tous les archéologues ont reconnus comme provenant d'un ouvrage en bois, par exemple, le modillon à copeaux, plus répandu en Auvergne que partout ailleurs, quoique ce pays ait gardé plus que tout autre

des traces de la civilisation romaine. Les têtes de monstres supportant ou mordant la colonne ont aussi pour origine l'art du bois tel qu'on le pratiqua en Scandinavie (Voir dans le *Magasin pittoresque*, vol. XLIX, p. 376, l'épave d'un navire suédois). On trouve en Normandie, à Bayeux, à Saint-Contest, des têtes dont le caractère scandinave et barbare est aussi fortement accusé que possible.

A Tracy-le-Val près Compiègne, à Beauvais et jusqu'en Bourgogne, on en peut citer d'autres exemples.

Les colonnes tournées (exemple à Saint-Alban) sont dérivées de balustres de bois. Nous en avons vu à Saint-Mexme de Chinon et jusqu'à Capri.

Le chapiteau cubique a également son origine dans les chapiteaux en bois de la Norwège, où le tailloir manque puisque c'est le chapiteau même qui forme l'étai (Cf. *Gazette archéologique*, 1884). On en trouve des exemples à Tracy-le-Val (particulièrement intéressants, car ils sont revêtus d'une décoration celtique et dépourvus de tailloir), à Laon, à Sainte-Croix de Quimperlé, dans la crypte du Mans, à Noirmoutiers, à Spire, à Augsbourg, etc., etc. Cette forme est parvenue jusque chez les Lombards à Saint-Michel de Pavie, mais ils ne l'ont pas comprise et l'ont reproduite en brique, ce qui est un non-sens.

L'étrésillonnement a été admis par les architectes du moyen âge comme un moyen de construction fixe, « ainsi que les arcs-boutants, qui peuvent bien passer, dit Viollet-le-Duc, comme un étayement permanent. » N'est-ce pas constater encore l'influence des procédés de la charpenterie sur la construction en pierre? Le porche sud de la cathédrale du Puy-en-Velay présente un exemple curieux de l'emploi de l'étrésillon fixe dans la maçonnerie.

Mais, je n'ai pas à revenir sur ce que j'ai enseigné au commencement de l'année, à savoir sur ce que la charpenterie a suggéré d'expédients et de procédés aux maçons romans. Je vous ai fait voir à l'aide d'images quelque chose de tout ce que l'habitude de construire en bois avait suggéré de méthodes et de pratiques aux premiers architectes des XIe, XIIe et XIIIe siècles. Je vous ai dit une fois pour toutes combien les dispositions générales d'une église gothique révélaient le point de départ d'un édifice en bois. Je n'ai

voulu parler aujourd'hui que des traces des modèles de bois laissées dans la décoration de la pierre. Je n'avais parlé qu'incidemment de l'architecture proprement dite pour montrer que là aussi je pouvais trouver une base solide pour ma théorie.

En résumé, arrivés aux termes de ces études, nous pouvons affirmer que notre art français n'est pas uniquement fils de l'Italie romaine et latine. L'Orient et le Nord se sont unis pour nous rendre nos instincts et nos goûts primitifs.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE DE LA VINGT-DEUXIÈME LEÇON

OZANAM. *La civilisation chrétienne chez les Francs*, p. 277 : Au commencement du xe siècle, une lettre de Jean IX à l'archevêque de Reims, Hervé, règle la conduite du clergé de France à l'égard des Normands convertis. Ce document montre combien la conquête normande pénétra plus profondément qu'on ne le pense, puisqu'elle avait jeté des colonies jusque dans le diocèse de Reims.

EMERIC DAVID. *Histoire de la sculpture*, p. 12.

RUPRICH-ROBERT. *Mémoires*, 1885. Beaucoup de constructions des deux côtés de la Manche étaient en bois. Elles furent dès lors plus facilement incendiées. La première cathédrale de Séez, dont on a retrouvé les débris carbonisés au-dessous des fondations des trois autres cathédrales bâties successivement depuis, était ainsi construite.

RUPRICH-ROBERT. *Architecture normande*, t. I, Introduction, p. IV. Les Normands étaient de grands constructeurs de bois, très exercés dans l'art de la charpenterie.

DOYEN. *Histoire de la cathédrale de Chartres*, 1796 (in-8°, t. II, p. 38). La cathédrale de Chartres qui précéda celle élevée par l'évêque Fulbert était en bois. Ce système de construction n'était pas encore abandonné en Angleterre au XIIe siècle, car cinquante ans après la conquête, on élevait une église en bois à Bedricesworth.

Bulletin monumental, 1861, p. 227. Construction en bois, église de Saint-Lucien et de Saint-Nicolas.

VIOLLET-LE-DUC. *L'art russe*, p. 84. Porte de l'église de Saint-Isidore à Rostov.

RUPRICH-ROBERT. *Architect. norm.*, t. I, p. 184. Chapiteaux à têtes avalant la colonne.

Dictionnaire des antiquités. Treizième fascicule, p. 338. Verbo *Domus*. Il n'est pas douteux que tous les logis primitifs aient été entièrement construits en bois.

Viollet-le-Duc. *Histoire de l'habitation humaine*, p. 358. Si des hommes nés sur un territoire très boisé et ayant par suite pris l'habitude de construire en bois se transportent sur un territoire dépourvu de grands végétaux, ils se serviront des matériaux nouveaux mis à leur portée, mais en ayant une disposition à conserver les formes et les apparences données par leurs anciennes constructions de bois.

De Vogüé. *Syrie centrale*, Introduction, p. 6. Le trait particulier de l'architecture du *Haouran*, c'est que la pierre est le seul élément de la construction.

Ruprich-Robert. *Architecture normande*, t. I, p. 151. Colonnes tournées et chapiteaux cubiques.

Ruprich-Robert. *Architecture normande*, t. I, p. 60 (Bernay).

Mabillon. *Annales*, t. IV, p. 204. Saint-Gildas de Rhuys.

La Monneraye. *L'architecture religieuse en Bretagne*. Bulletin archéolog. de l'association bretonne, année 1849.

Hucher. *Mémoire sur l'art celtique*.

Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. VIII, p. 204. L'école de sculpture dans l'Ile-de-France.

TABLE DES CHAPITRES[1]

1. *La table générale des matières et la liste des* ERRATA paraîtront à la fin du tome III de cette publication.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

De La Croix (R. P. C.). — *Mélanges Archéologiques.* — I. Fouilles archéologiques de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire), entreprises en 1898-99 d'après des textes anciens, in-4° (fig. et pl.) . . . . . 4 fr.

Annales Archéologiques de Didron, publ. par Didron aîné et Ed. Didron, Collection complète (1844-1881), 28 vol. in-4°, y compris la table de la collection (très nombreuses pl. noires et col.) . . . . . 350 fr.
Les tomes XV-XXVII pris ensemble. . . . . 150 fr.
Séparément chaque volume, *sauf épuisés* . . . . . 15 fr.
La table analytique et méthodique rédigée par M. Barbier de Montault, formant le tome XXVIII (543 p.) . . . . . 20 fr.

Allemagne (H. R. D'). — *Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XVe siècle*, ouvrage contenant 500 gravures dans le texte et 80 grandes planches hors texte imprimées en deux teintes, illustrations de E. Solvet avec le concours de Bertrault et Vaucanu, 1891, 1 vol. in-4° (vi-702) couverture illustrée. . . . . 40 fr.
Livre des plus curieux par son illustration et dans laquelle ne figure aucun cliché [illegible].

Barbet de Jouy (H.). — *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, décrites et expliquées.* Paris, 1857, 1 vol. petit in-8°, br . . . . . 1 fr. 50

Chartraire (L'abbé E.). — *Inventaire du Trésor de l'Église primatiale et métropolitaine de Sens*, 1 vol. in-8° (xii-114), grav. et fig. . . . . 3 fr.

Croy (J. de). — *Nouveaux documents pour l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire* (Amboise, Blois, Chambord, jardins du château de Blois, parc de Chambord), 1892, in-8° (218 p.) . . . . 5 fr.

Darcel (Alf.). — *Trésor de l'Église de Conques, dessiné et décrit.* Paris, 1861, 1 vol. in-4°, br. (14 pl. hors texte et nomb. vignettes dans le texte). 10 fr.

Didron (aîné). — *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge*, avec nomb. grav., par Gaucherel et Mouard. Paris, 1859, 1 vol. in-4°, br. (grav.) . . . . . 5 fr.

Fossey (Abbé Jules). — *Monographie de la cathédrale d'Évreux*, illustrations de M. Paulin Charbonnier, 1 vol. in-4° (vii-224 p.) . . . . . 25 fr.

Mély (de). — *Le Trésor de Chartres*, 1310-1793, 1886, 1 vol. in-8° de xliv, 136 fig. et 15 pl. . . . . . 16 fr.

Molinier (Émile). — *Inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII* (1295). Paris, 1888, in-8°, br. . . . . . 8 fr.

— *L'orfèvrerie limousine à l'exposition de Tulle en 1888*, 1 vol. in-8°, fig. 1 50

Palustre (Léon) et Barbier de Montault. — *Mélanges d'art et d'archéologie.* Le Trésor de Trèves, avec 30 planches en phototypie, par M. Albert Dujardin, 1 vol. in-4°, texte, et planches, papier vélin. . . . . 10 fr.

— *Orfèvrerie et émaillerie limousines*, pièces exposées à Limoges en 1886, 1 vol. grand in-4° raisin, contenant 38 planches hors texte, reproduites par le procédé phototypique de M. P. Albert Dujardin. . . . . 3 fr. 50

Quicherat (Jules). — *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. I : Antiquités celtiques, romanes et gallo-romaines, mémoires et fragments réunis et mis en ordre, par A. Giry et A. Castan, précédés d'une notice sur la vie et les travaux de J. Quicherat, par R. de Lasteyrie, et d'une bibliographie de ses œuvres, 1 vol. in-8°, avec figures dans ce texte, et 7 planches hors texte. . . . . 15 fr.
Tome II : Archéologie du moyen-âge, mémoires et fragments réunis par R. de Lasteyrie, 1 vol. in-8°, avec une grande quantité de figures dans les textes et 11 planches tirées à part. . . . . (épuisé)

Verneilh (F. de). — *L'architecture byzantine en France.* Paris, 1852, 1 vol in-4°, br. (12 pl.) . . . . . 15 fr.

— *Des influences byzantines*, 1855, in-4°, br. (4 pl. . . . . 5 fr.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

